

Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970

Del 7 de octubre al 30 de diciembre 2006









Intendencia Municipal de Montevideo

Intendente: Ricardo Ehrlich
Secretario General: Herber Ichusti
Director del Departamento de Cultura: Mauricio Rosencoff
Director de División Artes y Ciencias: Mario Delgado Aparaín



MAPI

Comisión Administradora: Delia Ferreira Rubio, Matteo Goretti, Olga Larnaudie, Thomas Lowy
Coordinadora por la IMM: Emilia Schutz
Curador y Conservador: Gustavo Ferrari
Coordinadora Ejecutiva: Anna Monge
Coordinador Internacional: Isaac Lisenberg
Gestión administrativa: Mauricio Acosta, Inés Vernengo
Área Educativa: Gimena Fajardo, Paola Mazza, Isabel Torres

Fundación MAPI

Mariano Arana, Olga Larnaudie,
Thomas Lowy, Leopoldo Mayer, Anna Monge

Museo de Arte Precolombino e Indígena

25 de mayo 279
CP 11000, Montevideo, Uruguay
www.museoprecolombino.org
Tel.: 916 9360

Impreso en Uruguay por:



Minas 1367 - Montevideo - Uruguay - Tel. 409 44 63
Impreso en noviembre de 2006 - D.L. 340.349 / 06
Edición amparada en el decreto 218/996 (Comisión del Papel)

Patrocina:



Apoyan:











Colabora:



INSTITUTO
Escuela Nacional de Bellas Artes
(ASIMILADO A FACULTAD)
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Imaginarios Prehispánicos en el Arte Uruguayo: 1870-1970
Del 7 de octubre al 30 de diciembre 2006

Curaduría
Olga Larnaudie - Pablo Thiago Rocca

Investigación
Centro de Documentación
de la Plástica Uruguaya
(AUCA-IENBA):
Sonia Bandrymer, Clio Bugel,
Raquel Pontet

Coordinación General
Olga Larnaudie

Textos
Sonia Bandrymer - Raquel Pontet,
Juan Fló, Olga Larnaudie, Pablo Thiago Rocca, Roberto Sapriza

Registro video
Fernando Álvarez Cozzi

Edición video
Enrique Aguerre, Raúl López, Pablo Thiago Rocca

Diseño de Montaje
Osvaldo Reyno

Diseño gráfico
Fernando Álvarez Cozzi

Correctora del catálogo
Sabela de Tezanos

Fotografía
Ignacio Naón, Julio Navarro, Tatiana Oroño, José Pampín,
Paola Schinca Echevarría, Archivo Rafael Lorente Mourelle

Restauración
Rubén Barra, Claudia Barra,
Magela Terzano

Con la colaboración de:
Centro Cultural «Dr. Pedro Figari»
del Consejo de Educación Técnico Profesional - UTU,
Centro de Estudios de Ciencias Naturales «Prof. Francisco Oliveras»,
Museo Casa de Gobierno, Museo Gurvich,
Museo de Historia del Arte de la IMM,
Museo Municipal de Bellas Artes «Juan Manuel Blanes»,
Museo Nacional de Artes Visuales,
Museo Pedagógico «José Pedro Varela»,
Museo Torres García, Quinta Vaz Ferreira,
Castells & Castells, Galería Oscar Prato, Galería Sur,
Manuel Aguiar, María Mercedes Antelo,
Lucía Basabe, Miguel Battegazzore, Marta Cecilio, José Collell,
José Gamarra, Arturo Lezama, Inés Liard, Rafael Lorente,
Daniel Mandracho, Jorge Mazzey,
Enrique Mena Segarra, Carlos Millot, Rolf Nussbaum,
Tatiana Oroño, Joaquín Ragni, Fernando Saavedra,
Roberto Sapriza, Mario Spallanzani,
Sucesión Justino Jiménez de Aréchaga, Arturo Toscano.

Agradecimientos
Isabel Agorio
Julia Añorga de Gurvich
Rosa Barragán
Gino Bidart
Berta Burghi
Teresita Cal
Luis Carrau
María Sofía Casas
Carmen Collell
Delma Cola
Eugenio Darnet
Graciela Duarte
Lacy Duarte
Isabel Ezcurra
Jorge Femenías
Guillermo Fernández
Pilo Folle
Luis Freire
Elsa Gaiero
Mary Galbiati
Dilma Gamarra
Lilián García
Alejandro Giménez
Juan E. Gomensoro
Enrique Gómez
Ana Guerra
María Freire
Marta González
Anhelo Hernández
María Hortiguera
Malena Imas
Isabel Jaureguy
Nazar Kazanchian
Ignacio Labaure
Nelly Lavarello
Arturo Lezama
Isaac Lisenberg
Dominique Loustau
Israel Lublinerman
Marcelo Lublinerman
Silvia Listur
Raúl Marfetán
Ema Massera
Enrique Mena Segarra
Natalia Montealegre
César Mora
Omar Moreira
Esther Muslera
Mirta Nadal de Badaró
Beatriz Oggero
Elena Olivera
Caterina Pascale
Gabriel Peluffo
Wilfredo Penco
Raquel Pereda
Jimena Perera
Elina Pérez Marilus
Mirta Pérez Marilus
Cristian Pos
Ethel Raineri
Hugo Ricobaldi
Ana Belén Rodríguez
Fernando Rodríguez Sanguinetti
Nelbia Romero
Quela Rovira
Jorge Páez Algorta
Mª Luisa Rampini
Gustavo Real
Diego Rincón
Susana Rodríguez Varese
Magali Sánchez
Anabel Satriano
Mario Spallanzani
José Stagnaro
Jorge Sosa
Jorge Soto
Santiago Tavella
Daniela Tomeo
Cecilia de Torres
Mario Trindade
Jorge Visca
Santiago Vives
Rosita Ziegler
Flia. Schinca-Echevarría.

Vivian Spoliansky e Ignacio Roca (Archivo Fotográfico y Documental) Museo Etnográfico «Juan B. Ambrosetti» Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires.
Américo Gómez (Acervo Museo Blanes).
María Sánchez (Antecedentes Museo Histórico Nacional).
Alvaro Cabrera y Eduardo Ricobaldi (Dpto. Técnico del MNAV)
Vera Sienra, Jimena Hernández y Marianela Pérez (Biblioteca del MNAV).
Álvaro Corbacho Casas (Archivo Histórico-Diplomático MRREE).
Archivo de Brecha.
Archivo de Diarios del Poder Legislativo.
Archivo del Museo Torres García.
Biblioteca del Poder Legislativo.
Biblioteca Museo Gurvich.
Biblioteca «Pablo Blanco Acevedo» – Museo Histórico Nacional
Biblioteca Nacional.
Dirección de Formación y Perfeccionamiento Docente – Codicen/Anep.
Museo de La Plata, Argentina





ÍNDICE

MAPI: Desde su mismo umbral, otro desafío 7
Comision Administradora

De silencios y verdades.Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo 1870-1970 9

Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari
Pablo Thiago Rocca 11

Joaquín Torres García y el arte prehispánico
Juan Fló 33

Apuntes para un guión curatorial acerca de imaginarios prehispánicos (y/o primitivos)
Olga Larnaudie 77

Secretos y magia de un viajero infatigable
Roberto Sapriza 107

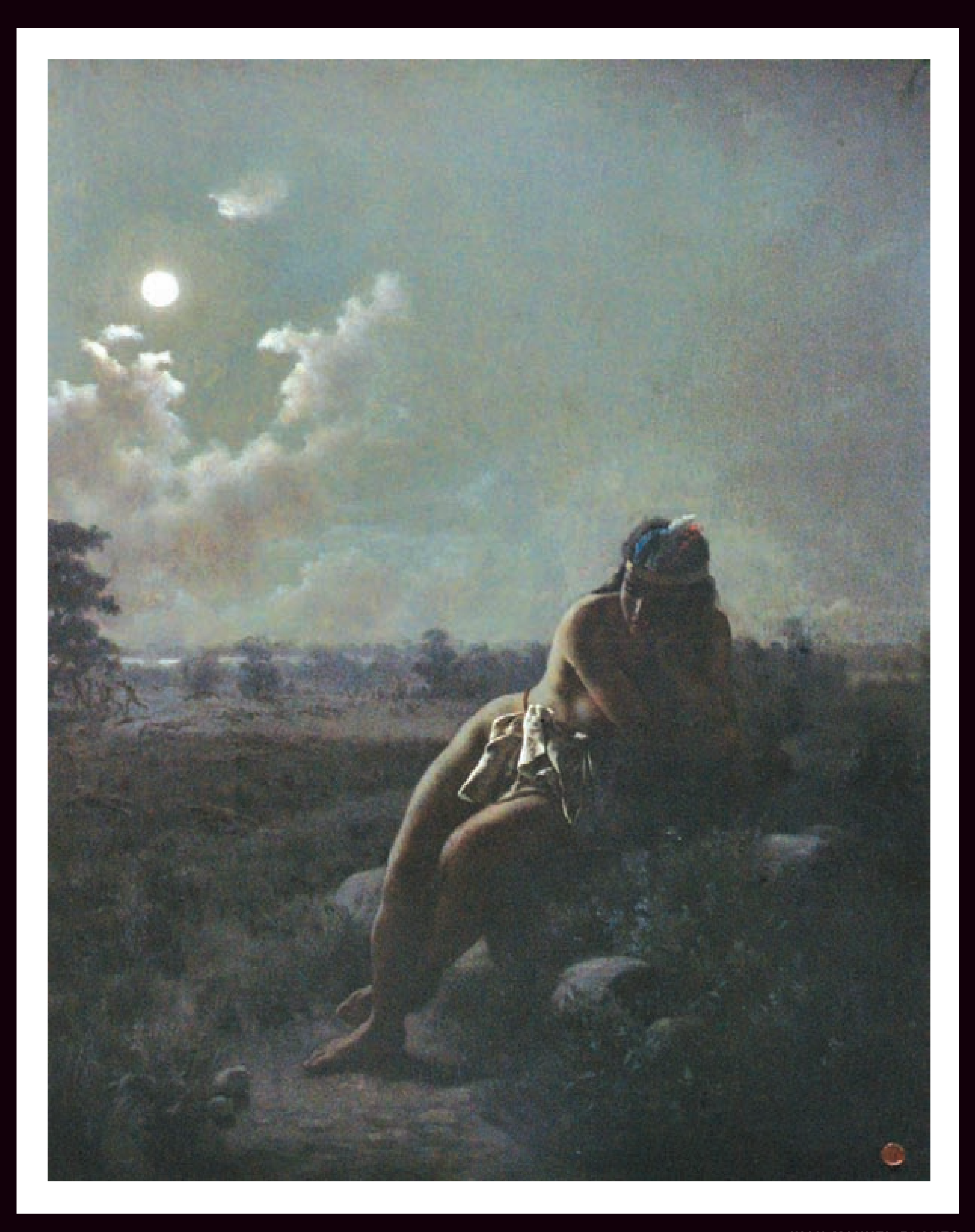
Aportes desde la microhistoria: el grupo del Centro de Estudios de Ciencias Naturales y las Maestras Pintoras
Sonia Bandrymer y Raquel Pontet 113

Grecas, escalonados, serpientes y espirales (Entrevistas) 118
Centro de Documentación de la Plástica Uruguaya AUCA-IENBA

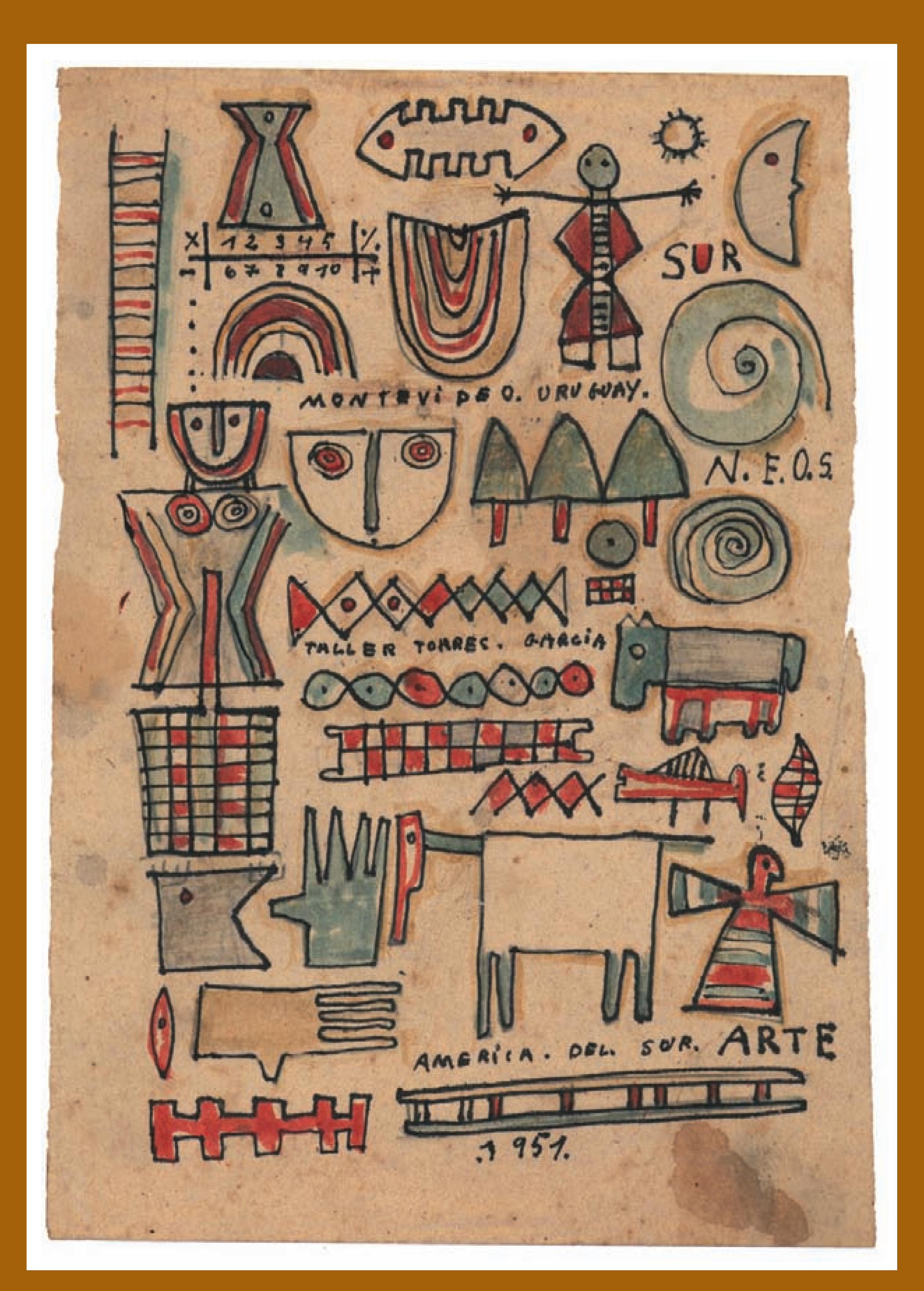
CRONOLOGÍA: Antropología - Arqueología Uruguay Colecciones, instituciones, publicaciones y protagonistas. Arte precolombino coleccionado y/o exhibido en Uruguay 128

CRONOLOGÍA: Cultura artística. Imaginarios prehispánicos: 1870 -1970 137





JUAN MANUEL BLANES
El ángel de los charrúas, 1870. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm.
Museo Nacional de Artes Visuales



JOSÉ GURVICH
Signos, símbolos y formas, 1951. Acuarela sobre papel, 22 x 15,50 cm.
Museo Gurvich

MAPI: Desde su mismo umbral, otro desafío

De diversos modos, nuestra región ha venido preparándose a través de la historia para una visión que reconozca realidades culturales que no siempre coinciden con las fronteras políticas.

Hay un cierto sentido común, por llamarlo de algún modo, en una naciente generación de actores culturales, que suele lanzarse con entusiasmo a la tarea de tejer nuevas redes del intercambio regional, o a restaurar y fortalecer las preexistentes.

En los albores del nuevo milenio, que parece haber incorporado como uno de sus valores esenciales la capacidad de orientar la mirada sobre nosotros mismos y sobre lo diferente -postura que de más está decirlo, ha probado estar menos consolidada en la humanidad de lo que hubiese sospechado el pensamiento moderno-.

A todos nos consta que la imagen de lo «otro» está delineada por un esquematismo lindante con los prejuicios, los cuales deterioran (y en el de los peor casos destruyen) la convivencia entre diferentes.

Si bien lejos estamos de los ejemplos de intolerancia que el mundo nos entrega desde variadas latitudes, un sano proceso de integración cultural no sólo ofrece la ocasión para hacer retroceder las fronteras del «lugar común», sino que se impone como demanda.

Uno de los valores esenciales que comparten hoy todos los documentos que se expiden sobre estos tópicos, ha sido el respeto por la diversidad.

Integración sí, pero respetándonos y enriqueciéndonos mutuamente con la identidad del otro. Que no constituya apenas un gesto declarativo depende, en buena medida, de saber limpiar las opacidades en la mirada con que observamos al «otro» e indagar en los rasgos que identifican nuestra cultura, cuyos bordes debemos descubrir y poner en crisis permanentemente.

Cargadas de mensajes, emociones, retos, heroicas autoafirmaciones, e insufladas de una irreversible voluntad de perdurar en el tiempo, las diferentes manifestaciones expresivas tienen opciones éticas y estéticas que nos hablan mucho de los paradigmas que señalaron la construcción de las distintas identidades.

Sondear en los referentes así como en las circunstancias que indujeron a nuestros antepasados a plasmar sus singulares miradas tal como las percibimos hoy, identificar las señas que dejaron en sus obras y el alcance de su vigencia, es una tarea que nos debemos para una mejor comprensión de nosotros mismos, herramienta primera para enriquecer el diálogo con lo diverso.

Desde los tiempos precolombinos, las corrientes migratorias que poblaron cada zona de nuestro continente han padecido diferentes peripecias, signadas por sucesos que se desarrollaron lejos, cada uno portador de una historia.

Costumbres, imaginarios, sueños, ritos, creencias, ambiciones y expectativas se encontraron con nuevos paisajes y oportunidades, se fueron dibujando perfiles originados en las más variadas causalidades y casualidades.

Hubo encuentros y choques de civilizaciones importadas y locales, algunas con un fuerte y milenario sustento, otras sutiles y a veces aparentemente más sumisas. Algunas más abiertas y contagiosas y otras cargadas de misterio para las comunidades en que se alojaron.

Todo ello afincó tendencias que se hicieron particulares en los diferentes territorios, dejando profundas huellas en sus singularidades.

El MAPI, desde su creación, pretende bucear en las diferentes alternativas que le dieron origen a la particularidades culturales de nuestros antepasados, analizar sus influencias, fotografiar su actual realidad, sondear en lo que fueran aquellas visiones de futuro con el propósito de iluminar mucho de nuestras peculiaridades, así como indagar en la rica diversidad que nos representa y conecta con los otros.

En el devenir de la vida en sociedad laten agazapados hechos por germinar a la espera que una feliz confluencia de circunstancias las ponga en marcha Así surge el MAPI, producto de encuentros casuales y utopías compartidas por hombres y mujeres a quienes perspicaces celestinas supieron poner en contacto.

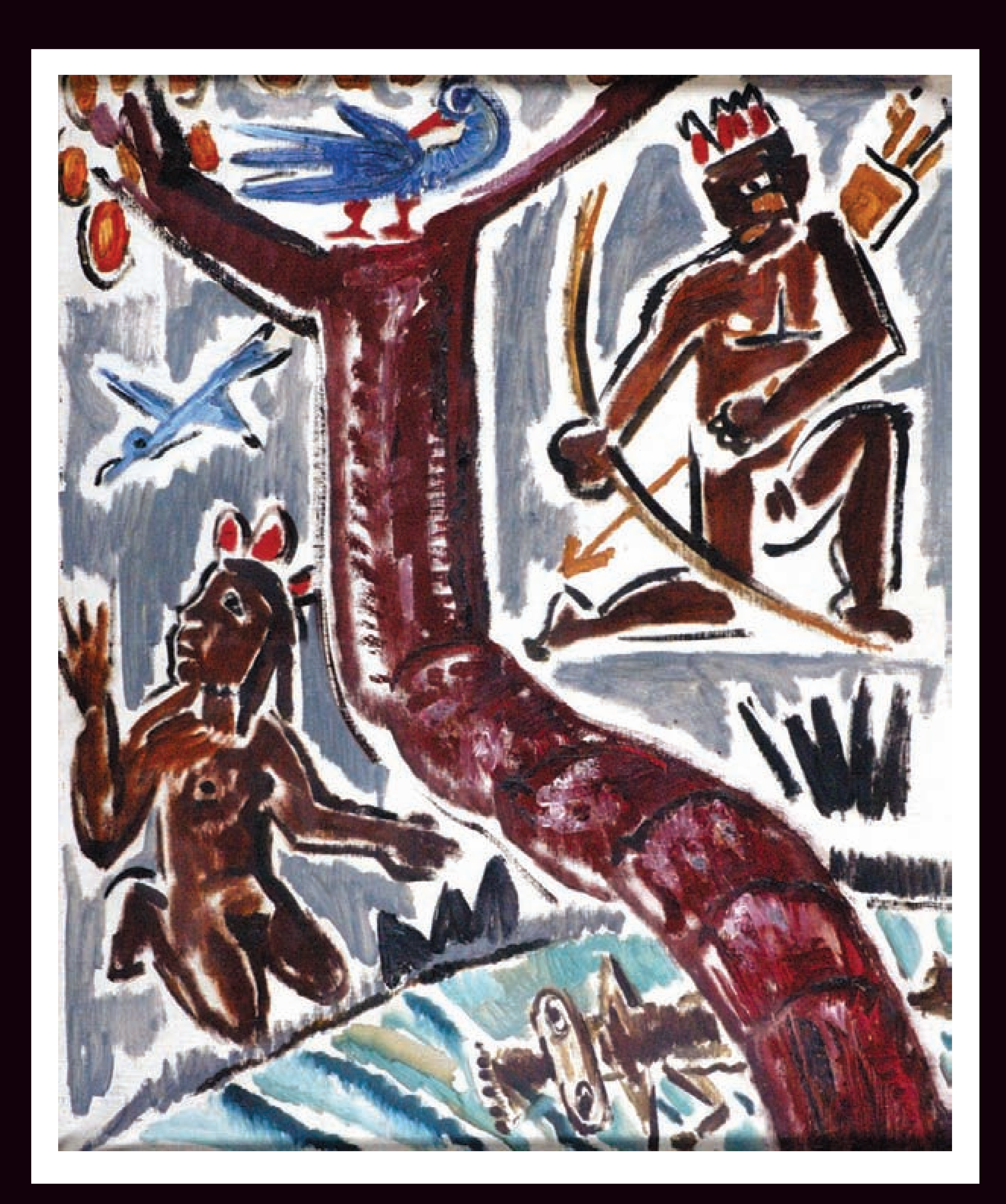
Si bien ya permanente protagonista de la vida cultural local, desde el último trimestre de año 2004. pero aún en etapa de gestación, este emprendimiento conjunto entre actores de la sociedad civil y la Intendencia Municipal de Montevideo, ha mostrado -con no poco celo- en cada uno de los eventos que ha generado, su trascendente rol, que se ve refrendado por los casi veintiocho mil visitantes que ha convocado y que lo visita regularmente, buscando respuestas y enriqueciendo sus preguntas.

El acervo del Museo da cuenta de una importantísima colección de piezas de la región y redescubre para nuestro país un rico patrimonio -para muchos aún ignorado-, generando una permanente búsqueda de sinergias con otras instituciones y personas que amplían con diferentes aportes, su punto de partida para metas que se redibujan día a día.

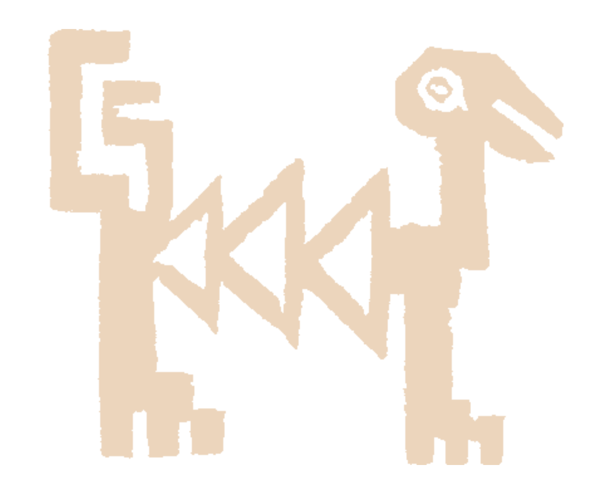
«Imaginarios precolombinos en el arte uruguayo» pretende ofrecer una muestra rigurosa de la filosofía que rige la misión del MAPI dentro del rico contexto cultural uruguayo, abierto tanto a la región, como así también a todo viajero de las más lejanas latitudes, que sale al encuentro de verdades universales y a maravillarse con las diversas manifestaciones con que el ser humano intenta explicarse a sí mismo.

Comisión Administradora





CARLOS ALBERTO CASTELLANOS
Estudio para tapiz. Óleo s/tela, 64 x 53 cm
Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.



De silencios y verdades

Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo 1870-1970

En la cultura y el arte uruguayo –con la mirada puesta en Europa y posteriormente también en EEUU– se han dado sucesivos empujes de americanismo, reflejados en la teoría y la práctica artística. Entre tanto, se formaron colecciones y se produjeron investigaciones y hallazgos en nuestro territorio. Las artes plásticas del Uruguay establecieron en la primera mitad del siglo XX una relación peculiar con el mundo precolombino, proyectando y refractando al mismo tiempo un espacio nuevo destinado a otras pertenencias y filiaciones. La correspondencia con ese universo diverso de lo prehispánico estuvo regida, desde su inicio, por una condición dual, pues la admiración desde el punto de vista estético de estas culturas corrió pareja con el desprecio a nuestro pasado de "barbarie". Este rechazo supuso no sólo la extinción casi total de las antiguas etnias que poblaban el territorio en el período de la Conquista y durante la Colonia, sino una ulterior idiosincrasia y una matriz pedagógica basadas en la negación de su influencia y en la minimización del mestizaje y de la hibridación como fenómeno cultural trascendente.

Sin embargo, o debido a ello, el imaginario de lo precolombino ocupa un lugar de privilegio en las artes visuales uruguayas, pues se manifiesta con el poder de la utopía, del no-lugar. Dos proyectos artísticos nacionales que buscaron llevar el arte a la vida cotidiana se apoyaron en este imaginario plural. Pedro Figari primero, y Joaquín Torres García después, se sirvieron de una iconografía milenaria, que trataron de recolocar bajo una mirada americanista y universal. Pero esto no sucedió sólo con ellos y sus discípulos; también otros artistas con intereses divergentes fueron seducidos por este «repertorio ideal», que se manifestó ambiguamente versátil y único, despojado y barroco, moderno y arcaico.

Una etapa se inicia en los años 70 del siglo XIX, cuando Blanes pinta "El ángel de los charrúas" inspirado en versos de Juan Zorrilla de San Martín, y se cierra en los años 70 del siglo XX, cuando la dictadura instaura su "historia oficial" teñida de escamoteos y mentiras. La presente muestra aborda, a través del arte de ese siglo, miradas de la sociedad uruguaya hacia su pasado indígena, así como hacia la cultura y la producción simbólica precolombina de nuestro continente. Comparecen en ella obras de Blanes, Pedro Figari, José Luis Zorrilla de San Martín, Carlos Castellanos, Joaquín Torres García, miembros de la Asociación de Arte Constructivo como Héctor Ragni y del TTG –José Alpuy, Manuel Aguiar, Walter Deliotti, José Collell, Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto, Jonio Montiel, Augusto Torres, Horacio Torres, Jorge Visca, Rodolfo Visca– para cerrar el recorrido con el aporte de los arquitectos Ernesto Leborgne, Rafael Lorente y Mario Payssé Reyes, y obras de los años 60 o 70 de Ernesto Aroztegui , Miguel Battegazzore, María Freire, José Gamarra y Luis Mazzey. También se exhiben documentos, publicaciones, piezas históricas de colecciones de artistas y entendidos, y una serie de objetos utilitarios, porque la muestra busca poner en relación no sólo esa rica producción simbólica que nos deparan las artes visuales, sino también el orden de sucesos que giran en torno a la preocupación más general de lo precolombino, como el auge de los viajes hacia la América profunda y ancestral, los hallazgos arqueológicos locales y un énfasis especial en el enfoque educativo: la experiencia pionera de El Grillo, los altibajos de la visión oficial de la Enseñanza Primaria, los frutos de la aplicación del proyecto pedagógico de Figari en la casa del filósofo Carlos Vaz Ferreira –con el aporte del pintor Milo Beretta– entre otros acontecimientos de interés.

Nuestras miradas hacia lo precolombino estuvieron, en este largo siglo, signadas por los procesos de mediación y las posibilidades de acceso a dichas culturas: crónicas de época, viajes al exterior, salidas de campo, colecciones dispersas. Bajo este signo mediado de lo diferente y de lo ajeno, aún nos miramos a nosotros mismos en la historia. A través de esta imagen reflejada transferimos nuestra propia imagen, para construir una identidad acrisolada de verdad y de silencios.





PEDRO FIGARI
La quena,1925. Óleo s/cartón, 50 x 70 cm.
Colección Fernando Saavedra Faget.





Puentes entre naturaleza y cultura:
El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari

Pablo Thiago Rocca

Empezar donde no hay nada

> "Así, la alfarería, por ejemplo, era una industria precolombina en estas tierras, y hoy, en toda nuestra campaña no se hace, que yo sepa, una olla, o un cántaro. Son precisamente las industrias primarias y las más útiles, las que deberían prepararse ante todo para preparar los desarrollos evolucionales. Es por eso que hay que empezar por donde nada hay." (Figari,1965f: 160)

Se podría afirmar, para comenzar con una hipótesis detonante, que los artistas uruguayos desde las postrimerías del siglo XIX hasta mediados del siglo siguiente, incluso los más notables, no conocieron a fondo las culturas prehispánicas sobres las cuales trabajaron y fueron tomando –pues sólo podían limitarse a ello– aspectos puramente externos y epigonales de su "arte". En primer lugar porque no es propiamente arte –sino otra cosa que no cabría definir aquí– y porque la cosmovisión de estas culturas les resultaba extremadamente remota: no tenían posibilidad de acceder al complejo sistema simbólico de estos pueblos y carecían la mayor de las veces de fuentes directas o fidedignas. Tampoco hace falta subrayar que el "arte" de las culturas arcaicas no era romántico, abstracto, geómetra o figurativo, sino de una utilidad práctica o ritual, o ambas a la vez. Superada la traba ideológica de asociar al ser indígena exclusivamente con lo salvaje y lo indómito, el contacto de los artistas modernos con las sociedades amerindias del pasado es del tipo intelectual sensible. No se propone el conocimiento de aquellas sino la fórmula de su operativa estética: los valores formales, los tonos, la composición, el ordenamiento de sus gestos plásticos. En este sentido, por motivos históricos relacionados a nuestra conformación étnica, se podría afirmar que todo el arte uruguayo en torno a las culturas amerindias es epidérmico, gestual e intuitivo. Lejos de la prospección arqueológica, es un intento estetológico –si se acepta este neologismo para definir algo que flota entre el universo de lo lógico-intelectivo y lo estético–. Se podrá, sin salirnos de la conjetura inicial, vindicar la profundidad y la riqueza expresiva de este intento. O valorar su razón histórica, así como su oportunidad ideológica. Es también un derecho de los artistas el tomar para sí, y para el conjunto de la sociedad, elementos culturales que sin su aporte quedarían reducidos a un núcleo de entendidos, y obliteradas sus potencialidades expresivas.

Pero a poco que comencemos a adentrarnos en la realidad de este vínculo entre los artistas uruguayos y el imaginario de lo prehispánico, se caerá en la cuenta de la increíble variedad de matices de conocimiento, de esfuerzos prácticos y de empleos simbólicos de que fueron capaces y la complejidad del marco cultural en donde se afianzan y proyectan sus "descubrimientos", marco que transgrede el acotado círculo de las bellas artes. La hipótesis del comienzo se tambalea y precisa de nuevas formulaciones.

El caso de Francisco Matto (1911-1995), por citar uno muy significativo, puede resultar ejemplarizante de este nuevo tipo de complejidad. Viajó de muy joven por el extremo sur de América[1], se fascinó con el contacto directo con sus antiguos habitantes y comenzó con una producción artística visualmente ligada a la de ellos incluso antes de conocer a Joaquín Torres García: retomó, a la larga, este "insumo" que desarrolló con originalidad indiscutida en el contexto del Taller y del marco conceptual que le proporcionó el Universalismo Constructivo. Al mismo tiempo, fue atesorando una colección de piezas arqueológicas que ordenó según un criterio artístico propio –y precisamente en ese criterio radica la importancia de su acervo–, dando a conocer un mundo y una pasión que, gracias a él, se expandió más y arraigó en muchos otros. Por si fuera poco, desarrolló una línea de pensamiento teórico dejando varios escritos, uno de ellos concerniente a la cultura del Tiahuanaco.[2]

Cada caso encierra un mundo de interconexiones, lleno de vericuetos y resquicios. El de Pedro Figari (1861-1938) es singular por la personalidad tenaz y por la extensión de sus intereses intelectuales que, como sabemos, conocieron múltiples manifestaciones. En la pintura –la más famosa de estas vertientes–, si bien lo indígena ocupa un margen mínimo, ha de agregarse a su recurrente volver sobre una matriz de valores "primitivos", más allá del programa nativista y "martinfierrista" en el cual se desarrolla su primer acercamiento pictórico al tema. Junto con otras series como las de los "Trogloditas" y los "Gauchos", sin el timbre anecdótico de sus candombes y negros, estos cartones recuperan la visión de un pasado idílico, de una gesta apacible que se desarrolla *in illo tempore*: sus personajes indígenas se manifiestan como seres de aire ensimismado y pacífico, reflexivos, integrados a un colorido paisaje campestre que, sin mayores estridencias de forma los subsume, y del cual no resulta imaginable desliar. (Figura 1) Como se verá más adelante, este ideal de lo primitivo conoce varias expresiones en el orden filosófico y en el modelo pedagógico de Figari. Alcanza también algún rasgo dentro de su narrativa de cuento corto, la que se ubica temporalmente entre el ensayo poético de **El Arquitecto** (1927) y el relato fabuloso de **Historia Kiria** (1930); rasgos que, con una buena dosis de humor y picardía, enlazan lo telúrico del paisaje con la rusticidad de sus agonistas[3]. Estos cuentos



Figura 1 - **Pedro Figari**. *Indios (compañeros).* Óleo s/cartón, 60 x 40 cm. Museo Juan Manuel Blanes.

constituyen, como ha señalado Ángel Rama, un correlato nostálgico de su obra pictórica costumbrista, mientras que los dos títulos antes señalados estarían destinados "a sistematizar sus ideas universalistas".[4]

El primitivismo en la obra ficcional, no ensayística, de Figari, tanto en pintura como en narrativa,[5] remite a una operativa de construcción identitaria, que busca resolver el dilema contemporáneo entre el medio ambiente y la cultura, entre la acción y el pensamiento.[6] A diferencia de la mayoría de los pintores uruguayos de los años 20, Figari aborda el campo de la mano de su gente, no como mero vehículo de una preocupación plástica, eminentemente esteticista o descriptiva, sino con un ánimo didáctico, para demostrar su concepción del hombre, sus relaciones vitales y sociales en un medio natural. Dicha sincera apuesta no evita que su vasta producción, de más de dos mil cartones, prepare el otro campo de apuestas donde la oligarquía criolla – especialmente la porteña, no la oriental, que le ofrece morosas resistencias – se regodee en el "espectáculo" pictórico de aquellos grupos humanos que hasta hace no muchos años había contribuido a hacer desaparecer,[7] o que en París sus pinturas obtengan una buena acogida en el mercado, pues vienen a llenar un vacío librado por "el desgaste de los motivos orientalistas y de la influencia del 'arte negro' africano", introduciendo "ciertas claves americanas en el 'sistema digestivo' europeo". (Peluffo, 1999a: 110-111)

Corresponde señalar que el primitivismo de Figari no surge como un anhelo de exotismo americano más o menos oportuno: hunde profundas raíces en su pensamiento, antecediendo por décadas a su producción pictórica "profesional" y a sus creaciones literarias, que supo ilustrar con alegres y exactos dibujos.[8] (Figura 2) Muy tempranamente, en 1912, con la publicación de su ensayo de filosofía biológica[9], el autor hacía una encendida defensa del arte del hombre "primitivo", cotejando las creaciones de éste con las del hombre moderno:

> "Nuestro envanecimiento nos ha llevado a considerar que sólo es una manifestación digna de calificativo de artística, cuando presenta alguna complejidad o cuando es suntuosa, sin advertir que esto mismo es siempre de valor relativo (...) Dada la idea corriente respecto del arte, parece que sólo ciertas y determinadas formas son artísticas; pero si nos detuviéramos a comparar, veríamos, no ya en la edad de bronce y del hierro, sino en la propia edad cuaternaria (época paleolítica, período magdaleniano), manifestaciones inequívocas, de lo mismo que hoy día llamamos arte decorativo, y hasta algunos ejemplares que sorprenden como verdaderas 'obras de arte', en el propio sentido convencional de estas palabras. En algunas cavernas prehistóricas (del Perigord, Altamira, etc.) de los viejos cazadores de renos, se han encontrado grabados y pinturas que asombran por la corrección de su dibujo. En algunas, son perfectas las actitudes de los animales en movimiento, que fue un asunto torturante e indescifrable para los artistas más eximios, hasta que la fotografía instantánea permitió descubrir el ritmo de esos movimientos. ¿Cómo podría negarse, pues el parentesco directo del arte humano, desde los primeros pasos y gestos del hombre primitivo hasta nuestros días, si ya en tiempos tan lejanos hay manifestaciones inequívocas de lo mismo que llamamos todavía hoy, enfáticamente, arte, por antonomasia, o sea 'bellas artes'?" (Figari, 1960: 16-17)

Sin embargo, esta "adelantada" concepción estética que sitúa en un mismo "nivel" las creaciones primitivas y las modernas, previa o en paralelo –sin el conocimiento de Figari– a las revalorizaciones primitivistas de las vanguardias artísticas de Europa, posee en este texto una razón puramente argumental, en el entendido que busca recalcar el parentesco entre las formas ornamentales de tiempos prehistóricos y las del presente, más que igualar el logro estético de ambas. Para el filósofo de **Arte, Estética e Ideal**, el arte es un concepto identificable al "ingenio en acción", en su más vasto sentido. "El arte es esencialmente útil" (1960: 39) y "todo el arte tiende a servir al organismo" (1960: 25). Por ello no debiera atribuirse una distinción tajante entre las artes cultas y las artes primitivas, pero sí de grado. Lo primitivo es un aspecto previo, no distinto en lo sustancial, de lo moderno: lo que cambia es la escala y la jerarquía de la acción. Toda idea y todo ser vivo, afirma Figari, avanza de lo simple hacia lo complejo:

> "Desde que el hombre de las cavernas trepó a un árbol para coger un fruto, hasta los refinamientos de Vatel y sus colegas; desde el taparrabo hasta las 'toilettes' más envidiadas; desde el ánfora tosca hasta la cerámica de reflejos metálicos y los primores de Sèvres, de Copenhague, de Meissen; desde la choza al palacio o a la catedral gótica, de esbelta ojiva; desde la flecha de sílex hasta los cañones más poderosos; desde la piragua al magnífico 'steamer', y de la canoa al 'dreandnougth'; desde la torpe silueta rígida hasta las telas del Tiziano, de Velázquez, de Rembrandt, o las audacias impresionistas; desde el ídolo informe hasta las esculturas egipcias sometidas a la ley de la frontalidad de Langes, y de ahí a la Victoria de la Samotracia y al 'Penseur' de Rodin: desde las palabras balbuceadas para comunicar emociones groseras hasta la frase nítida, en que se vierten los conceptos más intensos y audaces del pensamiento; desde las terribles trepanaciones prehistóricas, hechas por raspaje con escamas de sílex, hasta las más prodigiosas intervenciones quirúrgicas de nuestros días; desde el fetiche que había que propiciar a los agentes naturales desconocidos, hasta la obra del genio mecánico que descubre las leyes del movimiento y del equilibrio, y la inverosímil proeza del citólogo que se insinúa por vías capilares, diríase, para escudriñar los misterios de lo infinitamente pequeño, y para remontarse hasta las fuentes de la vida, no hay más que simples

desarrollos de un mismo recurso esencial. No hay diferencias fundamentales: son simplemente grados en la evolución." (1960: 22-23)

En esta larga secuencia, que parece quitarnos el aire no tanto por la proeza de su elevación poética como por la expansión de sus motivos, los fenómenos estéticos marchan siempre de lo tosco a lo refinado y de lo antiguo a lo nuevo. Sin embargo, esta misma forma de ver también tendrá su evolución en la hermenéutica figariana, ya que ante lo precolombino, *una vez que lo conozca de forma directa* a través de las colecciones arqueológicas argentinas, estará afín de postularlo *junto con* y no *antes de*, lo moderno. La posición "primitivista" de Figari supondrá entonces abordar la difícil cuestión de la identidad regional y americana desde una posición crítica respecto a la modernidad, que en muchos sentidos considera decadente. Su retorno a las fuentes –tanto naturales como culturales– pondrá en el tapete esta cuestión identitaria desde una perspectiva antiprogresista, cuyo enfoque no había sido considerado hasta al momento por los integrantes de su generación.[10]

Investigación y sentimentalismos

"Si se estudia la marcha de la actividad general en todas las épocas y en todos los pueblos, se verá que hay substancialmente dos líneas fundamentales, prominentes, como guías reguladoras: la tradicional (supersticiosa, religiosa, sentimental) y la racional (intelectiva, cognoscitiva, científica). La primera, que podría llamarse también sentimental, se caracteriza por el culto al pasado, y la otra por el espíritu de investigación." (Figari, 1960: 60)

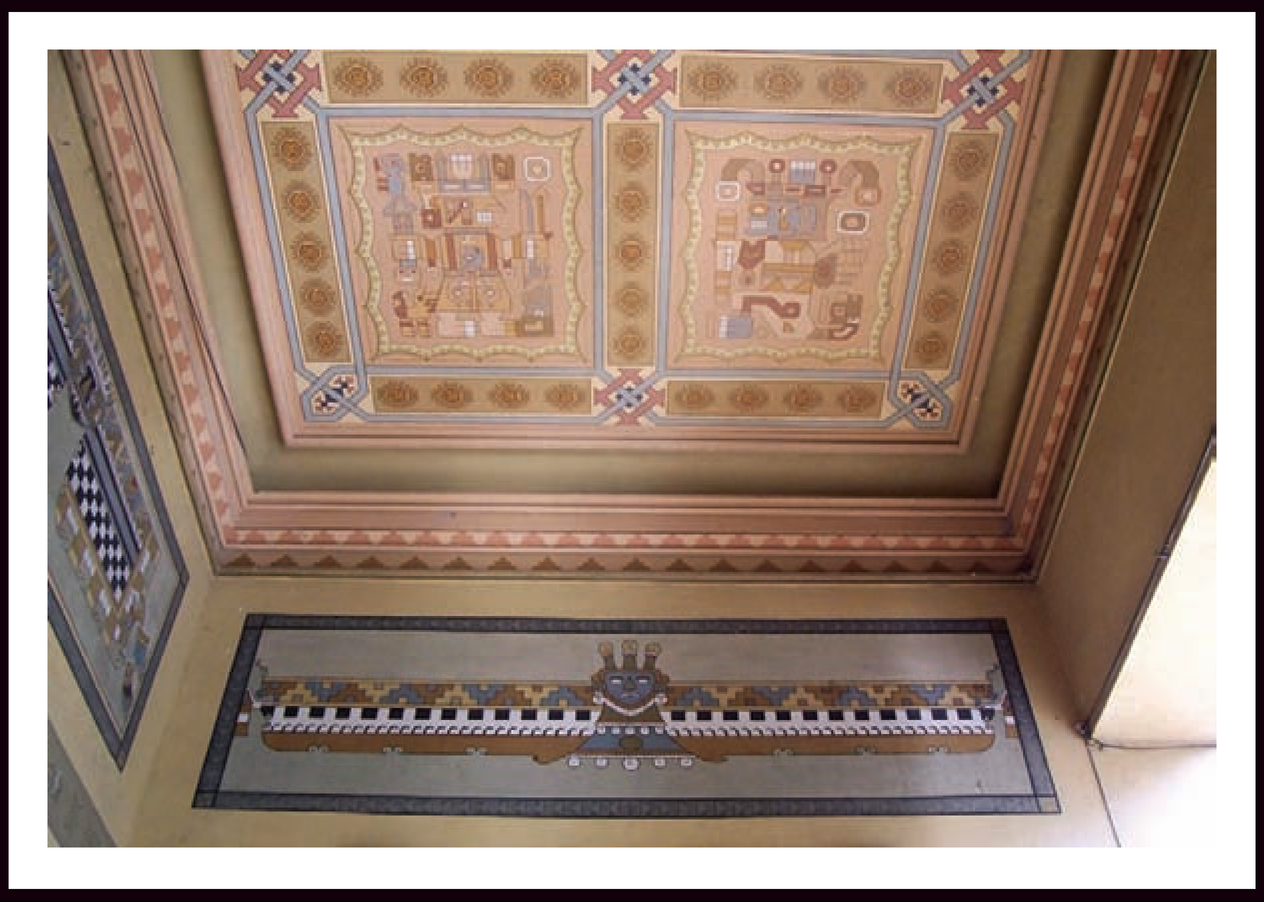
Varios son los caminos que permiten arribar al imaginario de lo precolombino en la obra figariana, o más bien, varias son las condiciones en que dicho imaginario tiene lugar para expresarse: un sendero discurre a través de su argumentación filosófica –humanista, positivista, evolucionista–; otro se expresa en su prédica pedagógica –integral, regionalista, productiva–; y una tercera vía se manifiesta, como acabamos de ver, tanto en su pintura como en su obra poética –arcaizante, nativista, utópica–. Pero estos caminos, para ser fieles a la racionalidad integral del pensador, se entrecruzan y no pueden transitarse por separado sin riesgo de extravío. Se inscriben y evolucionan, además, en un arco de tiempo de más de cuarenta años, sacudido por grandes cambios sociales y políticos. Como otros integrantes de su generación, Figari se había formado en las ideas positivistas y spencerianas que prevalecieron en la Universidad de Montevideo a finales del siglo XIX. Perseveró en las ideas naturalistas de dicha escuela, pero fue más allá de las fronteras del positivismo de carácter agnóstico, para introducirse "en una especulación teórica que, sin dejar de ser naturalista, lo situó en plena metafísica" (Ardao, 1971: 331). Se intentará ver que estas "condiciones para la aparición de lo precolombino" encuentran en la obra y el pensamiento de Figari, con matices necesarios, una guía de conducción coherente, que corre en paralelo a su actividad profesional, desde la última década de siglo XIX y la primera del XX –cuando tiene lugar la intensa actividad política del autor–, pasando por las posteriores reformas en tanto que abogado y criminalista –que culminan con su decisiva campaña en contra de la pena de muerte–, hasta alcanzar sus varios proyectos de reformulación de la enseñanza –que se liquidan, a su vez, con el "fracaso político" de su experiencia en la Escuela de Artes y Oficios (EAO)–.[11] La clave para entender cómo funciona a grandes rasgos esa guía de conducción acerca de lo precolombino –y de otros muchos aspectos de su proceder– la encontramos en el fragmento de su principal ensayo filosófico, que reproducimos en el epígrafe de este capítulo. Es una idea-fuerza que el autor destina a "la actividad general en todas las épocas y en todos los pueblos" y que es admisible proyectar sobre su propio hacer. *La guía reguladora tradicional "sentimental" y ligada al culto de lo pasado, se aplica a la perfección a todo lo referente a lo precolombino que podamos hallar en su obra literaria y en su pintura, mientras que la guía racional y científica se adapta a todo lo que tenga que ver con la visión pedagógica, que comprende por igual la producción industrial y los objetos arqueológicos propiamente dichos*. Si bien los últimos pertenecerían de hecho al "culto de lo pasado", Figari, aunando compresivamente el pasado biótico y abiótico de nuestra región, nunca dejará de verlos como insumos para una producción industrial, en el mismo rango ontológico que las materias primas, la fauna y la flora autóctonas.

"...propongo que se organicen (los pueblos americanos) para disciplinar sus aptitudes y energías convenientemente, seguro de que con su despejo, y sobre la base de sus riquezas, de su fauna y de su flora, de *su arqueología autóctona, de invalorable aprovechamiento industrial* (...) pueden, como cualquier otro pueblo de la tierra, esperar rendimientos económicos, sociales y morales en su empresa." (El subrayado es nuestro; Figari 1965g: 196).

En un pasaje de la famosa conferencia "*Hacia el mejor arte de América Latina*", que fuera pronunciada en la sala del Diario La Prensa de Buenos Aires, en 1925, poco tiempo antes de partir hacia Europa y ocho años después de operada la "capitulación" de su



Figura 2 - **Pedro Figari**, ilustración de **El Arquitecto.**



Decoración del cielorraso del Museo de La Plata, Argentina, desde 1880.



Decoración del cielorraso diseñada por Milo Beretta, Quinta Vaz Ferreira, hacia 1920.



Interior escritorio de Carlos Vaz Ferreira hacia 1920.

Quinta Vaz Ferreira, vista exterior en la actualidad.



Diseño de **MILO BERETTA**
Ejecutado por familiares de Vaz Ferreira
Alfombra octogonal, c.1920. Lana, 72 x 99 cm.
Colección Familia Vaz Ferreira



Diseño de **MILO BERETTA**
Ejecutado por familiares de Vaz Ferreira. Alfombra rectangular, 80 x 160 cm.
Colección Familia Vaz Ferreira.



Figura 3 - Libreta de Pedro Figari y su hijo Juan Carlos, viaje al Museo de La Plata. 1916. Museo Juan Manuel Blanes.

cargo al frente de la EAO, el autor constataba, no sin un acento de amarga nostalgia:

> "Ni se vislumbra el valor de la fauna, la flora, casi prodigiosa y de nuestra arqueología, cuyos vestigios diseminados, y preciosos, denotan civilizaciones antiguas dignas de severo estudio, las que ofrecen el doble interés del misterio y del aislamiento, puesto que éstas hubieron de plasmarse por sí mismas, y no como las otras, por el concurso de los pueblos y razas del mundo. Todo esto, con ser de tan alto interés, así como los tejidos, teñidos, cerámicas admirables, no ha determinado aún un serio esfuerzo dominador, bien que nos prometan caudales, que es difícil justipreciar por su propia rareza..." (1965i: 207)

Volveremos sobre esta conferencia, en la cual Figari repite una y otra vez el papel que hay que asignar a los restos arqueológicos en las nuevas naciones americanas. El potencial industrial de estos vestigios, como había intentado demostrar de forma empírica al frente de la Escuela, radica en su carácter forjador de identidad regional, en contraposición a una identidad "prestada", conseguida mediante la emulación de los valores europeos.

> "Estas tierras tienen otra misión que la de guardar los viejos tesoros étnicos de los pueblos chicos, tesoros, que por lo demás consideramos con respeto y también con reconocimiento: estas tierras tienen la misión de formar un mundo nuevo, depurado, libre de las rémoras incorporadas en aquellas gestaciones que se pierden en los tiempos..." (1965i: 213)

En la lucha contra la imitación y en la búsqueda de una conciencia productora industrial autónoma, Figari persiguió la posibilidad de liberar al sujeto en particular y a la región en general, de la enajenación cultural –y económica– que obedecía a cánones europeos. Su defensa de lo autóctono, de los "encantadores vestigios urbanos", hace, por otra parte, un difícil equilibrio en el imaginario de la burguesía rioplatense, donde su obra va conociendo por entonces una creciente aceptación:

> "Nuestro 'snobismo' todavía nos hace sonrojar frente a la sencillez de nuestra ascendencia, y hasta de nuestros modestos y encantadores vestigios urbanos, no ya ante la áspera rusticidad campera, a la que tanto le debemos. Nos molesta saber que en la Plaza de Mayo, sólo algunas décadas atrás –naturalmente antes del rascacielos y del taxi, pero no tanto- se reunían los negros esclavos para sus más abigarradas demostraciones. Y nos molesta, precisamente, porque a fuerza de haber enaltecido lo extranjero, que fue tan sencillo y rústico como lo nuestro, necesariamente, si no más, se nos ha hecho entender que ellos provienen de cepas suprahumanas y prodigiosas..." (1965i: 205)

En este contexto, la opinión de los arqueólogos como "abnegados excavadores", idealistas e incomprendidos, se torna sintomática. Ellos serán los agentes sociales capaces de preparar ese camino descendente y ascendente que, como en un *Axis mundi* (eje del mundo), vertebrará la ansiada conexión entre la naturaleza y la cultura:

> "...(para) la obra superior del gobierno, se requiere ante todo conocer bien el ambiente (...) Algunos idealistas, felizmente, han trabajado ya en esta obra. El trabajo realizado por los investigadores, los naturalistas, *los abnegados excavadores –obra que yacía frente a la estupefacción de la indiferencia pública, cuando no de la sátira zafia–* lo que han preparado los amantes de la tradición, los coleccionistas, una legión de estudiosos y de trabajadores, beneméritos, doblemente beneméritos y desinteresados, porque fueron previsores, de los cuales algunos son conocidos, otros menos conocidos y algunos, quizá, definitivamente desconocidos..." (El subrayado es nuestro; Figari, 1965i: 212)

El conferencista culmina su discurso con un convite para "la celebración de un gran congreso americano". Dicho congreso debería deliberar sobre seis puntos, que pasamos a resumir, y que están claramente vinculados a la experiencia de la Escuela. Conforman una apretada síntesis de su programa pedagógico:

> "1) Fijar... el mejor criterio americano de educación integral...
> 2) ...mejorar la situación de la mujer de campo...
> 3) ...fundar núcleos de producción... en las poblaciones rezagadas
> 4) Encarecer la ventaja de que cada Estado haga la investigación más completa que le sea posible, de sus riquezas y recursos naturales, *así como de todo lo que se refiere a las civilizaciones autóctonas, encareciendo a la vez la ventaja que hay en hacer conocer su resultado*.
> 5)... aprovechamiento de las riquezas naturales y materias primas.
> 6)...orientaciones mejores de acción conjunta..."
> (El subrayado es nuestro; 1965i: 220-221)

Un paseo por el tiempo: los museos argentinos y la "quinta" de Carlos Vaz Ferreira

> "Para aprovechar de los preciosos coleccionamientos americanos que guardan el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico de Buenos Aires, han ido la Dirección, sus colaboradores, maestros y alumnos de la Escuela a estudiarlos y a tomar nota de los mismos. Debo expresar aquí, que dichas instituciones han dado todas las facilidades posibles, con una cortesía insuperable..."(Figari, 1965e: 80)



La arqueología, en el sentido moderno de la disciplina científica, se desarrolló en sucesivos embates dentro de la comunidad académica internacional y fue generando naturales fricciones con otras materias. "Introdujo algo impensable en lo sucesivo: una Historia sin el apoyo de las fuentes escritas y por consecuencia, una ampliación de los cuadros cronológicos y geográficos de esta Historia." (Moberg, 1987: 192). La tensión inicial entre el "nuevo" conocimiento arqueológico y el tradicional saber histórico conoce una expresión muy gráfica en una breve sentencia del historiador alemán Theodor Mommsen: "Los arqueólogos, esos analfabetos de la investigación de la Historia" (*ibidem*). La arqueología no sólo dilató en millones de años la peripecia humana sino que introdujo un sujeto de estudio diferente, una historia sin personalidades, sin naciones, una historia de los olvidados, de esos actores invisibles que ni siquiera comparecen en aquellas sociedades en posesión de la escritura. De otra parte, y a los efectos de esta exposición, interesa resaltar que la arqueología también introdujo nuevos sentidos de comprensión del hombre en sus dimensiones visuales y objetuales no-verbales. Qué hacer con ese imponente caudal de imágenes y de "entidades gráficas", cuya función práctica o ritual resultaba en gran medida desconocida, qué uso social y político dar a esas reliquias en las que los abanicos interpretativos se abrían en un grado difícil de controlar, debieron ser algunas de las interrogantes que se formulaban los investigadores y los coleccionistas decimonónicos, cuyos acervos no sólo poseían un valor depositario sino que actuaban como formadores e informadores de contenidos sociales y pautas de comportamiento de clase. Las formas de exhibición de dichos hallazgos arqueológicos nos "habla" igual o mejor que los hallazgos mismos, acerca de la construcción de un sentido social para esta realidad exhumada. A fines del siglo XIX las exhibiciones de restos arqueológicos participaban al mismo tiempo de la tipologías del Museo-institución y del gabinete de curiosidades, alternando los cometidos científicos y pedagógicos con los expresamente políticos y recreativos. [12] Figari debió verse conmovido por el "doble hallazgo" de un corpus ordenado de descubrimientos arqueológicos que obedecía a fines didácticos. Fue, por cierto, el primer pedagogo en enfrentar esta realidad desde una perspectiva "científica", y esto marcó el modo en que incorporó la iconografía "revelada" a su proyecto industrial.

A nivel local, el pintor Carlos Alberto Castellanos fue quien le precedió en esta búsqueda de referentes visuales indígenas, pero en este caso no se trata exactamente de una búsqueda sino de un encuentro más o menos fortuito. Castellanos parece ser ganado en tierras paraguayas por la rareza del Otro, por un exotismo tropical que luego germina en diferentes proyectos pictóricos con un lenguaje novedoso, pero inclinado en mayor medida a engrosar una "exportación cultural" hacia Europa que a identificar rasgos americanos integrados o integrables a la realidad local.[13]

Cuando, a mediados de octubre de 1916, el grupo de once alumnos y docentes que acompañan a Figari, llega al Museo Etnográfico de Buenos Aires –fundado en 1905 por el arqueólogo Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917)–,[14] éste no estaba abierto a todo público, funcionaba como un gabinete de consulta para conocedores y estudiosos en los sótanos del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, en el 430 de la calle Viamonte. Según se aprecia en los documentos



Figura 4 - **LUIS MAZZEY,** *Dragón nº 6*. Grabado en cemento policromado. Colección Jorge L. Mazzey



Grabados de Luis Mazzey inspirados en diseños precolombinos del Museo de La Plata, 1916.









Carpeta de dibujos acuarelados de Luis Mazzey, 1916.



Figura 5 - Dibujo acuarelado de Luis Mazzey, 1916.

fotográficos de la época,[15] lo abigarrado de las colecciones parece sugerir criterios taxonómicos poco claros o de aparente "confusión". Piezas originales de distintas procedencias comparten su sitial con calcos de diferentes "horizontes" temporales. No hay lugar para el vacío significante, y el hecho de que se acumulen en las plantas subterráneas agrega connotaciones psicológicas perturbadoras, que refuerzan los vínculos de la institución Museo con la del Mausoleo y los enterramientos. A su regreso a Montevideo, Figari inicia correspondencia con Ambrosetti, para aplaudir con "satisfacción continental" el esfuerzo de conservación, ampliación y orden de las colecciones que "han de permitir un día un arte regional."[16] Ambrosetti, a su vez, le informa al decano de la Facultad de la visita de Figari y sus alumnos, acaecida el día 15 de octubre, así

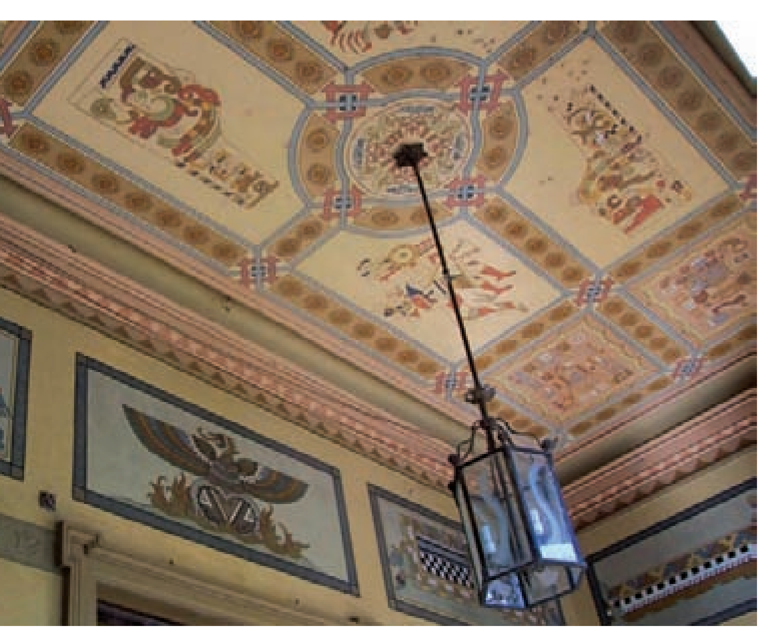


Figura 6 - Cielorraso del Museo de La Plata desde 1898.

como de otro contingente de doce alumnos y un profesor, el día 27 de octubre, "que han ocupado toda la tarde en visitar las colecciones y en tomar apuntes, dibujos y datos para poderlos utilizar en los trabajos de dicha escuela...."

El grupo de uruguayos recalaría también en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, uno de los primeros edificios concebidos en América –abierto al público en 1888– expresamente para la exhibición y la investigación. Aún hoy la construcción conserva su imponente fachada neoclásica custodiada por dos esculturas de esmilodontes, así como las trazas arquitectónicas –y decorativas– originales. Conserva, de igual forma, el guión expositivo concebido por su fundador y primer director, el famoso explorador Francisco Pascasio Moreno (1852-1919):[17]

> "...la disposición de las salas permitiría en lo posible estudiar el pasado y el presente biológico y el medio en que se ha desarrollado. Sus galerías debían guardar sin solución de continuidad desde el organismo más simple y primitivo hasta el libro que lo describe (...) un aro prolongado que representa el anillo biológico que principia en el misterio y termina con el hombre, tiene aquí una superficie de cerca de tres mil quinientos metros cuadrados divididos en quince estensas (sic) salas comunicadas entre sí por grandes aberturas" (Moreno citado por Morosi, 2004: 29).

Cuando llega Figari y su grupo no sólo se topa con esta lógica expositiva –influenciada por las ideas evolucionistas de Darwin, claramente afín a su pensamiento–, sino que se halla rodeado de un parque con Jardín Botánico y Jardín Zoológico, Facultad de Agronomía y Veterinaria, el Observatorio Astronómico y la Escuela de Artes y Oficios.(Morosi, 2004: 27)

Que el encuentro con ambos museos argentinos fue significativo para Figari, más allá de la influencia tangible en los productos de la EAO por esta visita, lo sabemos por el intercambio epistolar con Ambrosetti y por los agradecimientos que aparecen en el apéndice de su Plan General de 1917 (citados en el epígrafe de este capítulo). Importa destacar que Figari también reconoce a la sazón la necesidad de incluir este viaje en su programa como "una primera base de estudio".[18] En otra libreta de la misma época, se alternan bocetos de cerámicas precolombinas de Figari con esbozos de flamencos y otras aves y animales, realizadas a mano alzada por su hijo Juan Carlos (1894-1927).[19] (Figura 3) El impacto que tuvo aquel recorrido educativo no se restringió a las cerámicas y a los animales. Los dibujos de Luis Mazzey (1895-1983) recogen con nervioso pulso adolescente los elementos decorativos de las paredes, grecas, guardas y diseños, cuyo "carácter americano arcaico", según palabras de su ideólogo, Pascasio Moreno,"no se desdice con las líneas griegas".[20] Los motivos dibujados por Mazzey, algunos ejecutados con una delicadeza notable –y hoy favorecidos por la lenta dilución en el tiempo de sus tintas–, servirían como parte de un muestrario gráfico a los fines productivos inmediatos de la EAO, especialmente al taller de alfarería,[21] pero también al despliegue ulterior de una producción personal extensa, ya que serían retomados por este artista en un ejercicio pictográfico –con el uso de tierras y cemento Portland– casi medio siglo después de la experiencia platense. (Figuras 4 y 5) La visita al

Museo de la Plata tuvo, al parecer, una curiosa continuación en el año 1918, cuando Figari ya no se encontraba en la Dirección de la EAO.[22]

No cabe duda de que el pintor Milo Beretta (1870-1935) también tomó atenta nota –mental o manual– de aquellas decoraciones, que luego reproduce con libertad y con gran sentido del espacio en la casa de su amigo, el filósofo Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), situada en el barrio montevideano Atahualpa. Ya sea el diseño del empapelado, la pintura del cielo raso del escritorio –que el propio pintor llevara a cabo–, como la adquisición de mobiliario específico elaborado en los talleres de la EAO,[23] sigue en la casa de Vaz Ferreira una conjunción sutil entre la inspiración prehispánica y la modernista, y a veces una aproximación casi mimética de los motivos de resonancias indígenas de paredes y techos del Museo de la Plata. (Figura 6) La intensidad del logro de Beretta resulta más notable y contradictoria si de Punta del Este o en su atelier de la calle Lugano, ante su colección de pinturas europeas –célebre Van Gogh incluido– asoman y desaparecen una pléyade de personalidades de la intelectualidad vernácula, hasta ya bien entrados los años 30. Tres años antes de morir inicia un diario donde rememora, no sin chispazos de acidez y de ternura, los grandes y pequeños acontecimientos que jalonaron su existencia.[27] Por estas notas podemos saber que las disputas sordas en el estrecho círculo de colaboradores de Figari en la EAO, corrieron parejas con las que enfrentaron como grupo ante la desidia institucional.[28]

Finalmente, Beretta es quien logra plasmar los objetivos teórico-prácticos de la prédica figariana en la EAO, no sólo en cuanto a la utilización de materias primas nacionales y al ideal de practicidad tan mentado en la Escuela, sino también respecto a la eficaz adscripción de grafismos prehispánicos



Figura 7 - Estudio en yeso de una figura precolombina. Escuela Industrial. Centro Cultural «Dr. Pedro Figari».



Figura 8 - Vasija zoomorfa Chimú (1200 - 1500 d.C.) del Museo de La Plata.

valoramos una postrera opinión del mismo pintor, al considerar que sólo una visita a este Museo y al Etnográfico de Buenos Aires bastaría para que Joaquín Torres García fuese curado de su "chifladura" por los "jeroglíficos" indios.[24]

La figura de Milo Beretta cobra, en este capítulo de la historia del arte uruguayo, una relevancia hasta ahora insuficientemente ponderada. Pintor versátil aunque de escasa producción, escultor, músico amateur, personaje discutido por su misoginia,[25] conoció la amistad entrañable de Carlos Vaz Ferreira y de Antonio Lussich –ambos le confiaron mucho más que la decoración de sus casas–,[26] y supo de momentos de amistad con Figari, aunque con los años tomarían distancia mutua. La personalidad de Beretta resultó clave al fungir como activo articulador y amalgamador de distintos ámbitos sociales y de grupos intelectuales diversos. En su casita pionera "traducidos"e imbricados en un "lenguaje" consistente: un "estilo" ornamental que conoce en la casa del autor de **Lógica Viva** una expresión única.[29] Recrea, a escala reducida y con timbres locales, una apuesta similar al Museo de La Plata, en el sentido de una proposición estética "artificial" que dialogue en sintonía con el entorno natural en el que se encuentra. La relación de arquitectura-decoración y jardín-fachada, la manera en que la verde visión del exterior invade por los ventanales el interior de la vivienda y viceversa, contribuye a reforzar la originalidad de este sitio. Los criterios anticipatorios de Figari en relación al arte llevado a la vida cotidiana encuentran un símil en las revolucionarias concepciones paisajísticas llevadas a cabo por Vaz Ferreira en su jardín.[30] Terminan de erigir ese mencionado *Axis mundi* por el que transitarían empíricamente, y con criterio "autóctono", los conceptos de naturaleza y cultura.

Lo precolombino en la Escuela de Artes y Oficios

> "Cuando se habla de arte autóctono, se comprende que tal cosa no quiere ni puede significar, tanto menos en nuestros días, una cultura exclusivamente nacional o regional, sino el estudio del medio, el producto de la observación y de la experimentación hechas en el mismo, y la asimilación de todo lo conocido, *previa selección hecha en conciencia*, vale decir, tomando nota del ambiente propio con un criterio autónomo. Y esto, conviene repetirlo, es lo único que podemos hacer sensatamente, puesto que lo demás es pura afectación que raya en lo simiesco." (Figari, 1965f: 108)

La lección del viaje a Buenos Aires y a La Plata es tan sólo un apéndice –muy significativo para nosotros– de la experiencia mayor que fue el gran emprendimiento pedagógico iniciado por Figari al frente de la EAO. Aunque en los hechos duró apenas un año y medio, significó la posibilidad de llevar a cabo muchas de las ideas que Figari había concebido en su proyecto de reforma de 1910 (1965c). No cabe en este breve ensayo reflexionar con detenimiento sobre los sucesos que hicieron posible a Figari acceder al cargo de Director interino, ni sobre aquellos que lo condujeron a su renuncia indeclinable, presentada junto con el *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial* en abril de 1917. (Figari, 1965f) Otros autores han estudiado el tema y medido sus alcances en el contexto las reformas batllistas y en los anhelos de ascenso social de un amplio sector medio conflictivo y esperanzado. [31]

A los únicos efectos de contextualizar la temática de lo prehispánico, baste recordar que en este breve lapso Figari puso en marcha una reforma "crítica" de casi todos los preceptos educativos imperantes por entonces en la Escuela: sustituyó el régimen de interinato por uno de externato mixto (1965e: 74), suprimió un método disciplinario sustentado en los castigos (1965e: 72), acrecentó de ocho a veintidós la cifra de los talleres (1965e: 76), se trocaron los ejercicios de copia de yesos y las prácticas fútiles y desconectadas de todo propósito integral por un sistema dinámico donde los alumnos, como verdaderos artistas-obreros[32] participaban en todo el proceso productivo (1965e: 72-73); se reformaron los salones y talleres para que entrara más luz (1965e: 77) y no se malgastaran inútilmente las fuerzas motrices (1965e: 71), se mandó traer materias primas de la región y se realizaron trabajos con ellas (1965e: 82), se estudiaron la flora y la fauna locales y llevaron a cabo objetos siguiendo las pautas decorativas orgánicas (1965e: 79), entre muchas otras acciones directrices que le valieron a Figari la admiración de algunos y la enemistad de muchos.

En efecto, el programa encontró gran resistencia en los sectores políticos e industriales, que veían con malos ojos una enseñanza que alentaba a una clase media a producir sus propios recursos, idea contraria a sus directos intereses relacionados con el ramo importador de muebles y otros insumos industriales y domésticos.[33] Esta idea de Figari de formar a pequeños productores familiares en un "proceso cultural" que resultaría más artesanal que propiamente industrial tenía, además, ciertos inconvenientes desde el punto de vista de la imbricación práctica entre las distintas nociones de técnica y de estética manejadas (Rocca, 2004).

Figari sufrió la "derrota política" como uno de los sucesos más tristes de su aventura intelectual. Diez años después se lamentaba, en una conmovedora epístola desde París, dirigida a Luis Mazzey, de que no le hubieran dejado llevar adelante su "empresa patriótica" y de que sus antiguos alumnos lo hubieran "olvidado tanto".[34]

Paradójicamente, el fruto del trabajo de la Escuela fue rematado y adquirido por las clases pudientes montevideanas (y algunas personalidades del extranjero), que vieron en estos objetos un signo de distintivo social, con el agregado de cierto brillo intelectual vernáculo.[35]

Pero en los hechos, los presupuestos decorativos de Figari no se restringieron a un re-conocimiento



Figura 9 - Plafón de cobre para lucernario, Escuela de Artes,1915 - 1916. Diámetro 64 cm. Centro Cultural «Dr. Pedro Figari».



Figura 10 - Disco de bronce de la Cultura Santa María (1000 - 1250 d.C.).



Figura 11 - Luis Mazzey. Cerámica, 1916. Colección Jorge L. Mazzey

activo de lo prehispánico. Su visión era, como hemos visto, bastante más compleja; pretendía estudiar el medio y propender a "la asimilación de todo lo conocido, *previa selección hecha en conciencia"*(cita en el epígrafe). Quizás debido a la misma concepción integral del arte (Figari cambió la denominación de Escuela de Artes y Oficios, a Escuela de Artes, subsumiendo el segundo apelativo en el primero) y el carácter marcadamente ambiental de esta producción, las reminiscencias arcaicas le otorgaron a la misma un aura que la volvía fácilmente identificable, puesto que esta "distinción aurática" marchaba en concordancia con un espíritu general de "rusticidad".[36]

De hecho, el empleo de referentes iconográficos prehispánicos resultó bastante acotado; en la medida que se contó con un muy breve tiempo para su desarrollo, representa un porcentaje menor en la producción de más de 2500 piezas realizada en ese período. Únicamente en algunos talleres como en el de Cerámica, Herrería, Fraguado en metales y Composición Decorativa, se manifiestan estos elementos con un peso significativo. Dejando de lado el intenso alegato pedagógico regionalista de Figari y ciñéndonos a lo que se conoce de aquella producción, si no existiera el ejemplo de la casa Vaz Ferreira, donde los postulados llevados de la mano de Beretta se expresan en toda su dimensión "ambiental", vale decir, colegidos a un cuerpo arquitectónico y para un uso doméstico concreto y apreciado, no pasarían estas piezas de influjo prehispánico, de constituir un ensayo más bien disperso, cuya razón práctica –no ya su carácter iterativo o su calidad estética– resultaba poco convincente. Algunas cerámicas zoomorfas guardan un indudable pero muy precario e infantil parentesco con los vasos y vasijas chimú de asas estribo y superficies bruñidas. (Figuras 7 y 8) Los plafones para las luminarias son una reproducción sin mayor valor agregado de los discos de bronce de la cultura Santa María. (Figuras 9 y 10) Algunas de las vasijas que aún perduran con decoraciones más o menos inspiradas en el repertorio indigenista, han sido realizadas con moldes o en torno alfarero: el resultado exhibe contradicciones técnicas y formales notorias que las impregnan de un ligero aire kitsch. (Figuras 11 y 12)

Hay que hacer notar que las críticas de la época no estaban motivadas en su totalidad por intereses políticos o por implicaciones económicas, sino porque el proyecto de Figari hizo surgir una disquisición de fondo acerca de la identidad nacional y la naturaleza de lo "autóctono", entre otros tópicos candentes. Los informes sobre la actuación de la EAO redactados por la Facultad de Arquitectura y el Círculo de Bellas Artes, a pedido expreso del Consejo de Enseñanza Industrial presidido por Caviglia, toman la cuestión de lo prehispánico como argumento decisorio, ora a favor, ora en contra, del proyecto reformista. En el informe de la Facultad de Arquitectura (Peluffo, 2006: 114-124) la condena al modelo pedagógico nace, principalmente, de su aparente falta de consideración con los arquitectos como protagonistas de un arte industrial nacional: los obreros debían subordinarse por completo a las órdenes de éstos, olvidando cualquier tipo de iniciativa creativa (algo que contravenía el núcleo conceptual de la instrucción figariana):

> "El arquitecto que construye un edificio, debe hallar fácilmente al obrero que lo entienda, que se identifique absolutamente con su modo de pensar, que le obedezca sin chocar con su propio sentimiento (...) "Todos los detalles de un edificio, deben ser dados por el arquitecto, hasta los mismos modelos de decoración (...) Por una parte el arquitecto o artista que compone y por otra parte el artesano que ejecuta." (Peluffo, 2006: 120-121)

Asimismo, la sanción de este informe invoca la impertinencia de lo prehispánico como recurso didáctico primero y como mero recurso de copia después, quedando demostrado de manera muy ilustrativa cómo fue interpretado ideológicamente –por parte de algunos grupos profesionales– este movimiento de recuperación simbólica del pasado: no como una operación mediática de "puesta a punto" de ciertos valores americanistas en la región, sino



Figura 12 - Luis Mazzey. Cerámica, 1916. Colección Jorge L. Mazzey



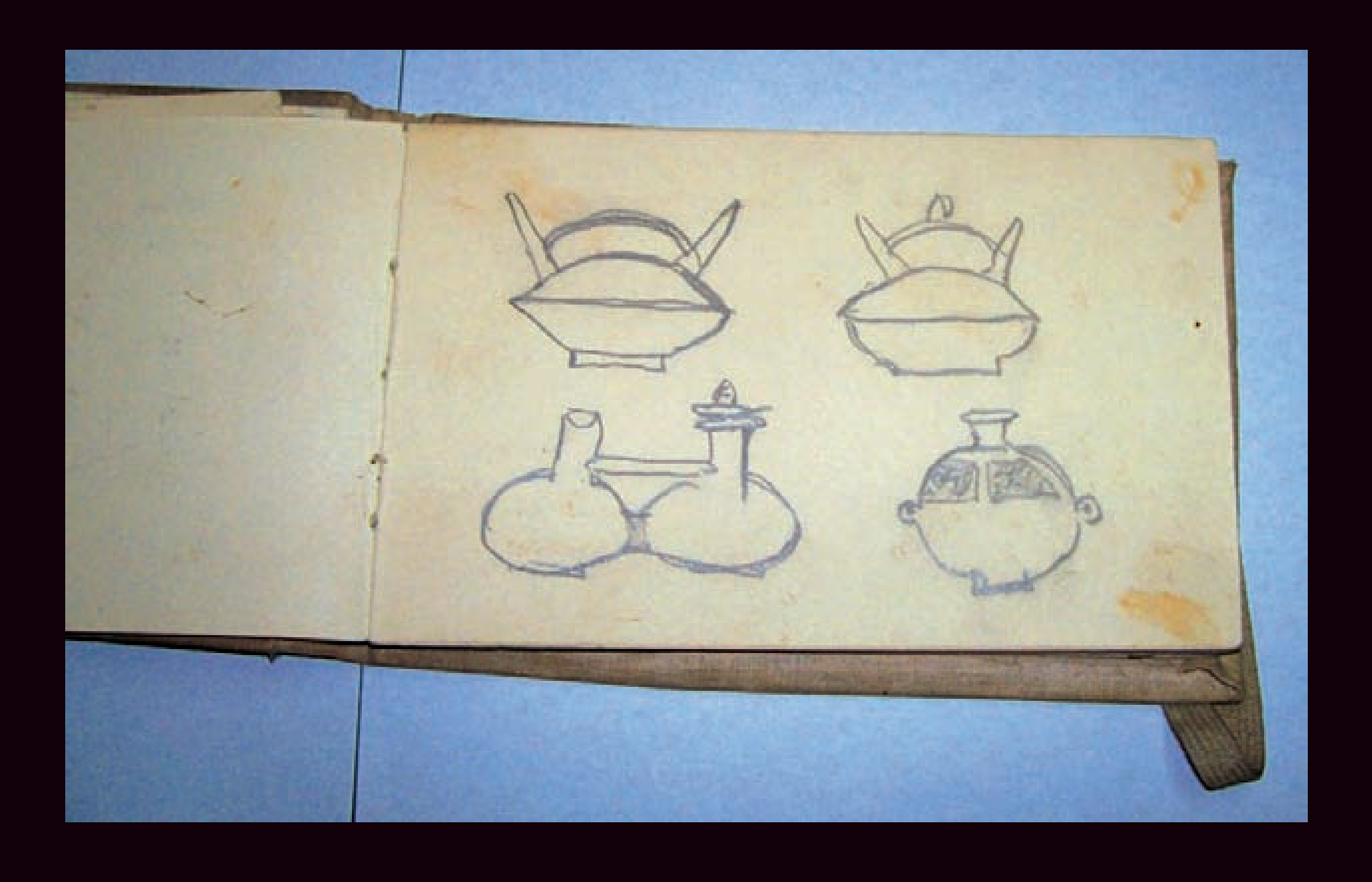
Escuela de Artes. Cerámica, 18 x 26 x 11 cm. Colección particular.



Escuela de Artes. Cerámica, 27 x 21 x 33 cm. Colección Fernando Saavedra Faget.



Libreta de Pedro Figari y su hijo Juan Carlos, viaje al Museo de La Plata en el año 1916. Museo Juan Manuel Blanes.



como una trasposición mimética de rasgos históricos perimidos, extraños al concepto de nación imperante entonces, concepto que debía ser únicamente tributario "de nuestros antepasados inmediatos":

> Esta tendencia hacia un arte que no se puede calificar de moderno porque tiene sus raíces en las épocas primitivas, no puede ser considerada sino efímera porque es una manifestación aislada que para que pudiera ser viable precisaría la transformación completa del ambiente, el cambio total de nuestro modo de vivir y la vuelta a las épocas casi prehistóricas para armonizar nuestra vida con los objetos que la rodean. No es hacer arte nuevo –arte autóctono- el hacer arte antiguo. Copiar el arte de las épocas primitivas o el de los últimos siglos es siempre copiar (...) Nuestra vida es una prolongación de la de nuestros antepasados inmediatos, y sería en nuestra época tal anacronismo evidente, pretender imitar las costumbres de los habitantes de las cuevas..." (citado en Peluffo, 2006: 115)

En la misma orientación transita la crítica del informe que suscribe una posición mayoritaria del Círculo de Bellas Artes (José María Fernández Saldaña y José Belloni), al considerar esta afinidad con lo precolombino como ajena y exótica:

> "Entiende, también, que no deben desdeñarse los aportes del arte americano, y que en ciertos casos aún vale la resurrección de las alfarerías incaicas o mejicanas para suplantar, en sus formas superiores, a la vulgar cacharrería común y corriente. Pero esto lo dice en el concepto de que es una cosa exótica, y que más raíces y afinidades hemos de hallar en el pasado colonial, lleno de cosas de arte verdadero, que hace la raigambre de nuestra historia y de nuestra alma, antes que en esos elementos precolombinos absolutamente ajenos a nosotros, por lo demás" (citado en Peluffo, 2006: 126)

Un último informe "en minoría" del Círculo de Bellas Artes, firmado por el Arq. Carlos Herrera Mc Lean, da su más ferviente apoyo a la actuación de Figari. Si bien no descarta como recurso la influencia del arte colonial, estima positivamente la recreación de "las civilizaciones americanas autóctonas":

> "Esa fuente de motivos, que aunque imperfectos, son hermosos como toda manifestación primitiva y sincera del arte, pueden inspirar una infinidad de elementos ornamentales simples que pueden ser aplicados en ciertos útiles y en ciertos materiales que admitan preferentemente esa decoración simple." (Citado por Peluffo, 2006: 233)

Pero si todas las piezas del debate se ajustan en el pensamiento integral de Figari, no es menos cierto que se precisaría una mirada igual de integradora, o una suma de miradas con competencias diversas para armar el rompecabezas. Por lo pronto, la experiencia de la EAO, que implica la materialización de esta recurrencia hacia lo precolombino en Figari, se ha estimado como un paréntesis sin antes y sin después en la enseñanza artística e industrial del país.[37]

Habiendo tocado este punto, no se puede negar que los hálitos de lo prehispánico tuvieron una incidencia original en la Escuela y sobre todo en las personas allegadas a Figari, compañeros de aquel viaje hacia la otra orilla del Plata. Ese efecto como homeopático que conoció –desde la perspectiva de una mirada *a posteriori* sobre la producción artística de sus colegas y alumnos– una adhesión circunstancial en Milo Beretta, una larga fidelidad con variantes y matices artísticos apreciables en Luis Mazzey,[38] sin huellas formales advertibles en Vicente Puig (1882-1965), y un trunco desenlace en su hijo Juan Carlos Figari, con el tiempo fue ganando una nueva clase de adeptos, tanto en la teoría como en la práctica,[39] y fue haciendo posible, o más aceptable en nuestro medio, la introducción de fenómenos artísticos e intelectuales de similar índole.

Notas

[1] "En 1932 viaja a Tierra del Fuego y al Sur de Chile. Compra cestas de indios Onas y en Buenos Aires las primeras piezas de su colección de arte amerindio". Cronología realizada por Gustavo Serra y Cecilia de Torres para el catálogo de Matto, 2003: 80.

[2] **Tiahuanaco, visto por un artista contemporáneo**, 1947, manuscrito inédito, Colección del Instituto Getty de Documentación, California. Citado por Cecilia de Torres en Matto, 2003.

[3] Cfr. "Pajueranos" y el comienzo de "El Rancho de Galveira", Figari, 1995.

[4] A. Rama, prólogo de Figari, 1995: 7

[5] Resulta al menos paradójico, como una doble vuelta de la historia, que la invención del pueblo kirio como sujeto utópico no tenga una más directa relación con las sociedades originarias de América –pese a que sus semblantes sean una máscara traslúcida que deja ver "los rostros de gauchos, chinas y negros" (A. Rama)– cuando se conoce que la inicial **Utopía** (1516) de Tomás Moro fue inspirada en un Estado del Nuevo Mundo –el imperio incaico– en el que no se conocía la propiedad privada ni el dinero. "La enorme isla deliciosa" de los kirios, con forma de corazón, se situaría en el medio del Océano Pacífico y estaría pues, más ligada geográfica e idealmente a "La Nueva Atlántida" de Francis Bacon.

[6] "...el tipo primigenio trogloditas, el negro de los saraos y los candombes, el gaucho de los patios criollos, actúan como paradigmas de un estadio social donde la relación del hombre y su medio ambiente no ha ingresado aún en el 'caos complexivo actual' y donde se mantiene por lo tanto, prístina y viva, la coherencia entre 'modo de ser' y 'modo de hacer', entre pensamiento y comportamiento; coherencia que para Figari era la premisa necesaria para construir una identidad cultural." Peluffo, 1999a: 112-113.

[7] "La Conquista del Desierto" que inició el General Julio Argentino Roca en el año 1879 con el respaldo de la oligarquía porteña y los estancieros (que habían sufrido los ataques del cacique ranquel Cufulcurá en 1872), libró su última batalla de la mano del Coronel Conrado Villegas en octubre de 1884 y la rendición –o supresión– final, se dio dos meses más tarde.

[8] Tanto en **El arquitecto** como en **Historia Kiria**, los dibujos hacen un contrapunto "ablandador" y humorístico de sus críticas más duras hacia la cultura hegemónica europea. Sobre la Conquista, por ejemplo, dibuja una pareja de mansos indios desnudos ejecutando instrumentos musicales para "iluminar" estos versos: "Frente al Viejo Mundo militarizado, aguerrido, imperial,/ era aquel un Mundo Nuevo, manso, inocente, gacela en la loma,/ y el más civilizado no tardó en lanzarse sobre él presto al botín." Figari, 1928, Parte IV, América.

[9] **Essai de philosphie biologique** es el título de la segunda edición que reemplaza al de **Arte, Estética, Ideal** y "expresaba mejor la generalidad a la vez que la orientación de la obra." (Ardao, 1971: 331)

[10] Arturo Ardao dedica un bello ensayo, fechado en 1962, a explicar la inclusión de Figari en la generación del 900, junto a nombres como Reyles, Viana, Herrera y Reissig, Sánchez, Quiroga, María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Armando Vasseur, Ernesto Herrera, Pérez Petit, y sobre todo lo sitúa a la par que Rodó y Carlos Vaz Ferreira. (Ardao, 1971: 309-327). Nótese, sin embargo, que su enfoque sobre lo primitivo y "autóctono- prehispánico" no tiene par en esta generación.

[11] Hay que tener en cuenta que en su desempeño como abogado en lo penal en el caso del Crimen de la Calle Chaná, Figari se sustenta en una meticulosa investigación "científica" de los hechos y en el yerro judicial de la acusación (Figari, 1899). En adelante, hará de lo "científico" y lo "racional" el motor de su actuar público, aplicando el mismo énfasis a sus proyectos de reforma pedagógica.

[12] Véanse al respecto los interesantes trabajos de Andermann y Fernández Bravo (2004) y de Podgorny (2004) sobre el Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires.

[13] "Castellanos encuentra un Oriente latinoamericano en su viaje a Paraguay; probablemente sin pensarlo se inscribe dentro de esa larga línea de artistas que responden a la sugestión de países lejanos al propio." (Pereda, 1997: 46)

[14] "Desarrolló, entre otras actividades, un proyecto sistemático de estudio del patrimonio arqueológico de la Argentina, con expediciones anuales auspiciadas y financiadas por la Facultad. La primera se llevó a cabo en 1905, en la localidad de Pampa Grande (provincia de Salta). Ambrosetti también estimuló las investigaciones etnográficas y folclóricas para el conocimiento de las sociedades aborígenes y criollas contemporáneas. La mayor parte del acervo se formó por estas actividades de investigación. Compras, donaciones y canjes con los principales museos del mundo permitieron incorporar a las colecciones objetos de otras sociedades." http://museoetnografico.filo.uba.ar/portalMuseo.html

[15] http://museoetnografico.filo.uba.ar/portalMuseo.html (10 de setiembre 2006)

[16] "...crea Usted que me han interesado vivamente, así como me informo con satisfacción, 'continental' diría, acerca del esfuerzo que realizan Uds. para conservar, ampliar y ordenar las colecciones argentinas que han de permitir plasmar un día una arte regional (...) PS. Me permito acompañar unas tarjetas postales con vistas de algunos talleres de la Escuela bien que no tengan ningún interés, aunque no sea más que para formar ocasión de pedirle los dibujos que se impriman sobre los tesoros de su museo, seguro que Ud. habrá de acceder, sabiendo como sabe el empeño que hacemos para conocerlos y poderlos utilizar." Pedro Figari, Montevideo, 17 de octubre de 1917. Copia manuscrita del Archivo Fotográfico y Documental del Museo Etnográfico ¨Juan B. Ambrosetti¨, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Caja Amb1/1.

[17] "Autodidacta, humanista, explorador, legislador, educador. Nacido en Bs. As. en 1852, su pasión por la naturaleza, por su tierra y en especial por la Patagonia constituyeron motivaciones fundamentales que marcaron su accionar. En 1883, a los 21 años, inició un viaje a la región de Río Negro, con exploraciones que prosiguieron en forma casi ininterrumpida hasta 1880. En 1884, al crearse el Museo de La Plata, sobre la base de las colecciones por él donadas, fue nombrado director vitalicio, cargo que ejerció hasta 1906..." (AAVV, 2005)

[18] "Agregar al plan una referencia al Museo de La Plata y al Etnográfico de la Universidad (Ambrosetti) así como a los estudiosos que han cooperado a la organización de esta primera base de estudios". Pedro Figari, libreta con tapa de cuero color caoba, medidas 8 x 13,2 cm, con anotaciones de los años 15 al 17. Carpeta 2673 del Archivo Figari, Museo Histórico Juan Antonio Lavalleja.

[19] Estos últimos modelos debieron pertenecer al zoológico o bien a las nutridas colecciones ornitológicas de ejemplares autóctonos embalsamados. Por la manera en que se distribuyen los grupos en la hoja y la fresca vivacidad del trazo, es dable imaginar, empero, que corresponden al primer lugar mencionado. Libreta con tapa de dril gris y sistema de cierre con cordón, 10,6 x 17 cm. 55 páginas, Archivo Figari, Museo Blanes.

[20] "... el estilo arquitectónico sin ser único y puro, es sin embargo adecuado al objeto, lo mismo que la decoración a la que he tratado de dar un carácter americano arcaico que no desdice con las líneas griegas", Moreno, 1890, "*El Museo de La Plata. Rápida ojeada a su fundación y desarrollo*" citado por Morosi, 2004: 70. El edificio fue concebido inicialmente por Moreno y ejecutado de acuerdo a su guía por el



arquitecto sueco Henrik Gustaf Adam Aberg y el alemán Carl Ludwing Wilhelm Heynemann. (Morosi, 2004)

[21] "Este taller ha ensayado unas treinta arcillas nacionales, fuera de otras tierras americanas y caolín, y se prepara a hacer esmaltes. En este taller se han hecho más de doscientas piezas originales, o inspiradas, principalmente, en las viejas cerámicas americanas." (Figari, 1965e: 82)

[22] "Si bien Figari recibió duras críticas de la Facultad de Arquitectura por pretender hacer del decorativismo prehispánico un estilo incompatible con los valores progresistas de la modernidad, una vez que dejó la dirección de la Escuela en 1917, el Inspector General de la institución, Pedro Blanes Viale, volvió a enviar a los alumnos para realizar el mismo tipo de estudios en Buenos Aires, durante el año 1918, acompañados del pintor y docente Guillermo Rodríguez (información oral brindada en una entrevista realizada a Esteban Vicente por el autor en 1984)", Peluffo, 2006: 103.

[23] La participación de dichos talleres ha sido documentada por Peluffo en 1999: 23-27 y con mayor detalle en 2006: 108-113

[24] "Ahora que Torres García ha llegado a su país; que por fuerza tendrá que ver su amplio cielo y sus puestas de sol y su luz única y su campaña verde de invierno y seca de verano, me pregunto si no le vendrán tentaciones de pintar para decir eso que nadie antes había visto hasta ahora. ¿Preferirá embadurnar la tabla y divertirse a cubrirla de jeroglíficos que los indios han hecho hace miles de años de manera más ingenua, recia y primitiva que él? Yo creo que si consigo hacerle visitar el Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires, esa chifladura le pasará pronto, porque no conduce a ningún lado. Es decir, conduce a empezar de nuevo y en ese caso dentro de veinte siglos nos volveríamos a hallar en el punto al que hemos llegado. ¿Valdría la pena intentarlo?" p. 43

[25] "De toda la familia los tres mayores quedamos solteros. Yo por voluntad propia me he vuelto misógino y de mis hermanas solteras ¡cómo comprendo que la mayor haya estado tantos años neurasténica!" Beretta, 1998:10.

[26] La franca amistad de Beretta con los Vaz Ferreira y con la familia Lussich aparece mencionada tanto en los recuerdos de la familia de Vaz Ferreira –Vaz Ferreira de Durruty, 1981, Vaz Ferreira de Echevarría, 1984- como en los diarios del mismo pintor.

[27] Se tuvo oportunidad de conocer una colección de cuadernos manuscritos propiedad del señor Arturo Lezama Montoro, quien en 1998 organiza una exposición en homenaje al pintor y publica valiosos fragmentos de estos diarios (Beretta, 1998).

[28] "Nuestro resentimiento con Figari provenía de que él había aceptado la Dirección de la Escuela Industrial a la única condición de que yo lo ayudaría. Pero una vez totalmente transformada de cárcel correccional de menores que era en Escuela Industrial Modelo, donde se aplicaban los métodos más modernos de enseñanza práctica, aprovechando todas las materias primas que se encuentran en el país para crear riqueza, recién entonces su hijo Juan Carlos había encontrado cómodo de intervenir en su dirección y desde ese momento era lógico que Figari ayudara a su hijo. Yo no le tenía por eso ningún rencor, pero estaba bien decidido a no reanudar una relación que había quedado terminantemente anulada." (Beretta, 1998: 37).

[29] De allí el inmenso valor histórico-testimonial de la "Quinta" de Vaz Ferreira, que los descendientes han sabido preservar con tanto esfuerzo, prácticamente intocada, con las intervenciones ejecutadas por Beretta a partir del año 21. "La casa fue construida entre 1919 y 1920 en base a un proyecto del arquitecto Reboratti de 1918, siendo quizás la primer edificación encarada por la empresa constructora Bello & Reboratti." (Peluffo, 2006: 110). El Estado, hasta el día de hoy, no ha dado lugar a los justos reclamos de la familia, para que contribuya a transformarla en un Museo de sitio.

[30] "Vaz Ferreira concibió un jardín de árboles, librado a su evolución natural, con un mantenimiento mínimo que permitiera prosperar a las especies seleccionadas". (Folleto de presentación de la "Quinta" de Vaz Ferreira, s/d). En cierta forma, su concepto se anticipa seis décadas al pensamiento elaborado por Gilles Clément y su "Jardin en Mouvement".

[31] Luis Anastasía lo ha abordado en repetidas ocasiones desde una perspectiva muy general que toma en cuenta las varias vocaciones de Figari (1975 y 1994), lo mismo que Ángel Rama (1951). Julio María Sanguinetti (2002) y Raquel Pereda (1995) lo han hecho desde un enfoque más biográfico. Olga Larnaudie ha estudiado el tema en su relación con las artes decorativas, artesanales y la arquitectura (1999). Finalmente, Gabriel Peluffo Linari lo ha trabajado en numerosas ocasiones: Peluffo, 1999a y 1999b, Peluffo y Fló 1999, Peluffo y autores varios 2002, y Peluffo 2006. Este último trabajo, apenas editado hace unos días, condensa la mayor cuantía de sus aportes en la materia (poseíamos una versión preliminar gentilmente cedida por su autor). Casi todas las opiniones que se vierten en el presente ensayo no buscan otra cosa que elaborar un pensamiento "en voz alta" en contrapunto con algunos de los presupuestos manejados allí por Peluffo.

[32] "Al hablar de trabajo manual, no entiendo referirme a un trabajo mecánico de las manos, sino a un trabajo guiado por el ingenio, en forma discreta y variada, constantemente variada, que pueda determinar poco a poco un criterio productor artístico, vale decir estético y práctico, cada vez más consciente, y, por lo propio, más hábil y apto para evolucionar...". (1965f: 90)

[33] "La integración (en 1917) del nuevo Consejo Superior de Enseñanza Industrial (presidido por Luis Caviglia, quien había sido presidente de la Cámara de Industrias hasta el año anterior), colocaba, como queda consignado, la dirección de esta enseñanza directamente en manos de los principales industriales del país, así como parcialmente del Estado, a través de un representante de la tecnología química y energética." (Peluffo, 1985: 59)

[34] "París, 1° de setiembre de 1927. Querido amigo Mazzey: Me dio mucho placer la carta recordando aquellos buenos tiempos de la Escuela y los de mis primeros tanteos pictóricos: es casi como si me hablasen de otro mundo ¡Oh, cuánto habría podido hacerse por todos, y tantos, si me hubieran dejado llevar adelante mi empresa patriótica! No es de extrañar, sin embargo, que no se comprendiera entonces una escuela tan novedosa, con ser tan lógica. Cuesta mucho, siempre, aceptar una idea nueva. Muy a menudo me viene a mi memoria aquella larga temporada de trabajo en común que hacíamos como camaradas, hasta con los chicos, con los pobres y buenos muchachos del asilo. Me sorprende eso sí, que me hayan olvidado tanto. Arnoux, de cuya vida no sé nada...." Archivo de Jorge Luis Mazzey, carta cedida gentilmente para esta exposición.

[35] "En el archivo de los remates Gomensoro y Castells, donde se guardan los resultados de la subasta de piezas expuestas en 1917, figuran entre los compradores de esos objetos integrantes de familias relativamente encumbradas (...) sectores de profesionales, artistas, industriales e intelectuales de posición económica solvente que adquirieron esa obra como un acto de apropiación simbólica que los hacía poseedores de objetos exclusivos, de piezas originales..." (Peluffo 2006: 109).

[36] Aspecto que resultó ofensor -sin proponérselo a título expreso- del gusto burgués imperante y de los anhelos de confort de ciertos integrantes de la clase profesional montevideana: "Es posible que llegue un día en que el lujo sea completamente abandonado… pero actualmente no podemos adelantar ni cambiar nuestro modo de vivir" (Informe de la Facultad de Arquitectura citado por Peluffo, 2006: 117)

[37] "En 1917 ya no había lugar, en los hechos, para comenzar por la 'cultura industrial' antes que por el 'cultivo de industrias'. Sus dos años de experiencia al frente de la



Escuela de Artes se convierten en un paréntesis sin continuidad histórica –a diferencia de la enseñanza precedente y de la que le procedió– una mera instancia educacional destinada a perpetuar las pautas culturales dominantes del sistema, sino por el contrario, pretendió proporcionar una instancia creativa y descolonizadora –aún cuando insegura en los resultados del diseño–, generadora en el alumno de criterios propios, y ubicada en la difícil perspectiva de una identidad para la cultura nacional". Peluffo 2006: 72.

[38] Desde la copia de cuadros del estilo de Figari en su última etapa, hasta su muy buena obra gráfica recostada en el costumbrismo campestre, sin olvidar su participación docente y directiva en el Club de Grabado, la prédica del maestro estará presente en la vida de Mazzey como una fuerza constante e inspiradora.

[39] Herrera Mc Lean fue el primer teórico de una serie larga que volcó decididamente su interés hacia el imaginario prehispánico: esta muestra buscará develar la relevancia de varios de ellos en distintos ámbitos de la cultura.

Bibliografía citada

ANASTASÍA, Luis Víctor

1975 **Pedro Figari, Americano Integral**, Ediciones del Sesquicentenario, Imprenta Cordón, Montevideo.

1994 **Figari, Lucha continua**, Istituto Italiano di Cultura in Uruguay-Academia Uruguaya de Letras, Montevideo.

ANDERMANN, Jens y FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro.

2004 *Objetos entre tiempos: Coleccionismo, soberanía y saberes del margen en el Museo de La Plata y el Museo Etnográfico*. Publicado en: Márgenes-Margens (Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador) 4, 2003: 28-37.http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/AndermannFernandez01.htm

ARDAO, Arturo

1971 **Etapas de la Inteligencia Uruguaya**, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo.

AAVV

2005 **Guía del Museo de La Plata**, Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno", La Plata, Argentina.

AAVV

2006 **Tesoros precolombinos del Noroeste Argentino**, Néstor Kriscautzky, Ana María Llamazares y Carlos Martínez Sarasola, Luis R. González, Compilador, Matteo Goretti. Fundación CEPPA, Museo de Arte Hipanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires.

BERETTA, Milo

1998 **Evocación de Milo Beretta** (1870-1935). Exposición Homenaje. Colección Arturo Lezama Montoro, nov. de 1998, curador Gustavo Tejería Lopacher.

DORFLES, Gillo

1973 [1968] **El diseño industrial y su estética**, Nueva Colección Labor, 2° ed. en español 1973, traducción de J. M. García de la Mora, Barcelona, 1° ed. italiana Capelli Editore, Bologna.

FIGARI, Pedro

1899 **Un error judicial, El crimen de la calle Chaná. Publicaciones en defensa del Alférez Enrique Almeida**. Ediciones A. Barreiro y Ramos, Montevideo.

1903 **La pena de muerte. Conferencia leída en el Ateneo de Montevideo por el Doctor PEDRO FIGARI, el día 4 de diciembre de 1903**. Imprenta "El Siglo Ilustrado", Montevideo.

1904 **Pena de Muerte. Veintidós artículos publicados en "El Siglo", de mayo 9 a junio 21 de 1905**. Imprenta "El Siglo Ilustrado", Montevideo.

1960 [1912] **Arte, Estética, Ideal**, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos Vol. 31. T. I, Edición al cuidado de Ángel Rama, prólogo de A. Ardao, Montevideo, 1° ed., Imprenta Artísitica de Juan J. Dornaleche, 1912, Montevideo.



1928 **El Arquitecto**, Éditions “Le Livre Libre”, París.
1930 **Historia Kiria**, Editorial “Le Livre Libre”, París.
1965 **Educación y Arte**, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 81, Edición al cuidado de Elisa Silva Cazet y María Angélica Lissardy y prólogo de A. Ardao. Montevideo.
1965 a [1900] *Discurso sobre creación de una Escuela de Bellas Artes*, Diario de Sesiones de la H. Cámara d e Representantes, T. 161, pp. 189-1992 , 16 de junio de 1900; en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas, pp. 3-9, Montevideo.
1965b [1903] *Informe sobre creación de una Escuela de Bellas Artes* (1903) en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, pp. 10-15, Montevideo.
1965c [1910] “*Reorganización de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, Proyecto de Programa y Reglamento Superior general para la transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en Escuela Pública de Arte Industrial, presentado al Consejo en la sesión del 23 de julio por el doctor Pedro Figari, miembro del mismo, Montevideo, Tip. Escuela N. De Artes y Oficios, 1910;* **en Educación y Arte**, Biblioteca Artigas, pp.16-57, Montevideo.
1965d [1915] *Cultura práctica industrial, Lo que debe hacerse y Fundamentos del plan* (1915). *Plan provisional de enseñanza presentado por Figari al Poder ejecutivo, presidencia de Viera;* en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas pp. 58-70, Montevideo.
1965e [1917] “*Lo que era y lo que es la Escuela de Artes*”. Informe publicado en el Apéndice N° 1 de su opúsculo (1917) *Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial,* de la Imprenta Nacional, 1917, pp. 69-81; en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas pp. 71-85, Montevideo.
1965f [1917]“*Plan General de Organización de la Enseñanza Industrial, encomendado por el gobierno de la República Oriental del Uruguay al Doctor Pedro Figari. Montevideo 8 de marzo de 1917. Imprenta Nacional*”; Incluye como apéndice REPORTAJE AL DOCTOR FIGARI, LA RAZÓN SECCIÓN DE LA CAMPAÑA, del 21 de mayo de 1915, (pp.152-162), en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas pp. 86-162, Montevideo.
1965g [1924] *Industrialización de la América Latina, Autonomía y regionalismo* se publicó como *“Carta abierta dirigida por el doctor Pedro Figari al Excmo. Señor Presidente de la República Oriental del Uruguay,doctor Baltasar Brum y a los señores miembros del H. Consejo nacional de Administración que integran el Poder Ejecutivo*”; en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas pp. 187-198, Montevideo.
1965h [1924] **“Autonomía regional“** es un artículo de La cruz del Sur, Año I, N° 2, Montevideo, 31 de mayo de 1924; en **Educación y Arte**, Biblioteca Artigas pp.199-201, Montevideo.
1965i [1925] **“Hacia el mejor arte de América Latina**” es una conferencia pronunciada en el Instituto Popular de Conferencias del diario La Prensa de Buenos Aires el 26 de junio de 1925. Fue publicada en dicho diario al día siguiente y luego en el T. XI, año 1925 en los Anales de dicho instituto; en Educación y Arte, Biblioteca Artigas pp. 202-222, Montevideo.

1995 [ ] **Cuentos**, Arca, Montevideo, 1995.

HERRERA MAC LEAN, Carlos
1943 **Pedro Figari,** Editorial Poseidón, Buenos Aires.

LARNAUDIE, Olga
1999 *Una nueva visualidad* en **Los Veinte: el Proyecto Uruguayo, arte y Diseño de un imaginario 1916-1934**. Museo Blanes, Montevideo.

MATTO, Francisco
2003 **Poesías y Pinturas 1935-1945**, Galería Oscar Prato, Montevideo.

MOBERG, Carl Axel
1987 “Los arqueólogos y la escritura”. Capítulo especialmente redactado por el autor para la edición española de **Introducción a la Arqueología**. Cátedra, Madrid.

MOROSI, Julio A.
2004 **Los creadores del Edificio del Museo de La Plata y su obra**, Fundación Museo de La Plata “Francisco Pascasio Moreno”, LLINTA-CIC, La Plata, Argentina.

PELUFFO, Gabriel y FLÓ, Juan
1999 **Pedro Figari 1861-1938**, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.

PELUFFO, Gabriel
1999a **Historia de la Pintura Uruguaya**, T.I Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.

1999b *Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte* en **Los Veinte: el Proyecto Uruguayo, arte y Diseño de un imaginario 1916-1934**. Museo Blanes, Montevideo.

2006 **Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos**, Ministerio de Relaciones Exteriores, Consejo de Educación Técnico Profesional.Montevideo.

PEREDA, Raquel
1995 **Pedro Figari.** Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

1997 **Carlos Alberto Castellanos, Imaginación**

y realidad, Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

PODGORNY, Irina
2004 *Vitrinas y administración. Los criterios de organización de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata entre 1897 y 1930*, artículo en site Web http://www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Podgorny01.htm

RAMA, Ángel
1951 **La aventura intelectual de Figari**, Editorial Fábula, Montevideo.

ROCCA, Pablo Thiago
2004 "*Innovar desde la tradición: el caso Figari*". Monografía inédita.

SANGUINETTI, Julio María
2002 **El Doctor Figari**, Biografías Aguilar y Fundación Banco de Boston, Montevideo.

SEMBACH, Klaus-Jürgen
1991 **Modernismo, La utopía de la Reconciliación**, Benedikt Taschen, 1° ed. en español Colonia, traducción de Carmen Sánchez Rodríguez, 1°ed. 1990, Bonn.

VAZ FERREIRA de Durruty, Matilde
1981 **Recuerdos de mi padre. Los últimos días de mi padre**, Impresora A. Monteverde y Cía. S.A, Montevideo.

VAZ FERREIRA de Echevarría, Sara
1984 **Carlos Vaz Ferreira, Maestro de Conferencias. 1872-1958**. Universidad de la República, Montevideo.





JOAQUÍN TORRES GARCÍA.
Croquis Monumento Cósmico. Tinta, acuarela y lápiz s/papel, 60 x 40 cm.
Museo Juan Manuel Blanes.



Joaquín Torres García y el arte prehispánico

Juan Fló

I.- Premisas

Este trabajo intenta corregir una visión simplista, que por eso mismo ha tendido a fijarse como la definición internacional estándar, de la obra de Torres García. Esa concepción explica a Torres García como un artista latinoamericano relevante que logra una fusión creativa del arte moderno europeo en su línea purista más radical con el arte precolombino, fusión mediante la cual culmina un tránsito que le permite retornar a sus raíces.

Creo que ese proceso es mucho más complejo y su sentido absolutamente otro. Las raíces de Torres están, por un lado, en la situación del arte occidental a fines del siglo XIX -a partir del posimpresionismo-, y por otro, en una concepción religiosa del arte, no en el sentido de poner el arte al servicio de una religión, sino de entenderlo como la manifestación por excelencia de una religiosidad no confesional que está presente, según Torres, en las más grandes épocas del arte.

En el caso de otros artistas, cuya obra no ha estado acompañada de una reflexión constante y documentada en miles de páginas, como la de Torres, podemos ignorar de qué manera, con qué ideas reciben, eligen o rechazan ciertas influencias, puesto que no tenemos otro camino que vincular la recepción de influencias por las analogías más obvias e inmediatas que el historiador o el crítico puede descubrir entre las obras, corriendo siempre el riesgo de que su modo de verlas poco tenga que ver con el de quien sufre la hipotética influencia. En el caso de Torres García, en cambio, disponemos de una inmensa producción escrita que nos documenta sobre sus ideas y que nos muestra cómo ellas están constantemente orientando las opciones que toma como artista.

No es posible estudiar a Torres García sin partir de que es un caso excepcional. Una excepcionalidad que, resumiendo lo dicho antes, puede formularse en tres puntos que lo diferencian de casi todos los artistas de la época. En primer lugar, su concepción del arte como una práctica no meramente estética sino como una experiencia religiosa de participación en un orden universal. En segundo lugar, una percepción -casi única entre los artistas vinculados a los movimientos de la vanguardia- del carácter frágil de esa gran transformación de las artes ocurrida a partir del último cuarto del siglo XIX. Esta convicción fue para él tan acuciante que, de un modo insensato y admirable -y por dos veces, en España y en el Uruguay- intentó dar nacimiento a lo que debería ser el arte futuro. En tercer lugar, la inmensa obra escrita que revisa, repite o transforma un pensamiento que gira sobre algunos ejes centrales y permite una documentación impar para correlacionar la creación y el pensamiento de un artista.

Va de suyo que para entender la relación de Torres García con el arte precolombino es esencial tener en cuenta los dos primeros aspectos señalados, y será necesario detenerse algo en ellos.

Es cierto que la preocupación por determinar qué cosa es realmente la pintura, la auténtica pintura, la comparte con otros artistas -probablemente con todos los grandes artistas- que son sus coetáneos o mayores que él. Ese rasgo resulta de que todos ellos enfrentan -como ya algunas generaciones previas empezaron a enfrentar de un modo menos explícito- una situación de crisis de identidad en todas las artes, pero de modo particular en la pintura, que lleva a poner en cuestión la naturaleza de la misma y obliga al pintor no solamente a definir su lenguaje personal sino a realizar en éste lo que cree que es específicamente la pintura. Una decisión no únicamente acerca del valor de (o el gusto por) una manera o un estilo, sino acerca de la naturaleza de la pintura misma.

Dije que Torres comparte ese rasgo, pero lo hace de una manera probablemente única: necesita una forma absoluta de justificarla. Picasso innova y cambia sin remordimientos saqueando con talento versátil la historia entera del arte como para mostrar con el ejemplo lo que es la pintura y todo lo que ella puede contener; Klee, pacientemente, investiga cómo pueden integrarse en la música de la pintura desde el soporte y la textura hasta la poesía del título; Matisse, confiadamente, serenamente, hace con el color algo que Picasso envidia; Duchamp se aburre después de pintar unos pocos cuadros en varios estilos posimpresionistas o de vanguardia y abandona una pintura que cree desprovista de pensamiento. Torres, en cambio, queda preso de una empecinada voluntad de entender qué debe ser el arte, y no deja de cuestionar qué cosa es la pintura a partir de algunas convicciones básicas que se mantienen en el discurso pero se modulan, eventualmente se abandonan, retornan, se replantean y se sintetizan con otras. Pero siempre en un diálogo consigo mismo que necesita realizarse en la escritura mediante la cual difunde como verdad absoluta lo que solamente así expresado le proporciona un cierto reposo. Quien lee los miles de páginas de sus escritos editados e inéditos no puede sino concluir que, sin desmedro de la convicción profunda en sus ideas básicas, también necesitó reafirmarse una y otra vez en ellas, y que la prédica y el combate con los demás colaboraban en ese incesante trabajo reflexivo.

Este empecinamiento no fue infértil ni insensato porque respondía a una profunda necesidad de comprender y tomar al pie de la letra la exigencia de



encontrar lo que Cézanne llamaba "la verité en peinture". En general, los artistas de las primeras dos décadas del siglo pasado solucionaron sumariamente los problemas teóricos. Ya Gauguin, y alguno de sus amigos del grupo de los Nabis, pudieron conciliar formulaciones que pueden ser leídas como puristas y formalistas con una práctica de su arte que puede, sin remordimientos, ser llamada simbolista. La obra de éstos, como la de la mayor parte de los artistas algo posteriores -me refiero a los que ganaron la batalla por un nuevo arte en las dos primeras décadas- dejó pendientes las cuestiones teóricas. Sólo los neoplasticistas y los constructivistas se plantearon una teoría límpida y maximalista, una teoría que una vez asumida aseguraba la más sólida consistencia y se sostenía, tanto para los neoplasticistas como para los constructivistas soviéticos, en sueños utópicos. Eran sueños utópicos divergentes pero fundados ambos en sendas utopías sociales.

Pero la mayor parte de los artistas dejaron en manos de críticos, que no fueron teóricos ni inspirados ni rigurosos, el problema de qué es realmente la pintura. En realidad, respondieron a esa pregunta solamente con su propia pintura: "la pintura es lo que estamos haciendo", es el mensaje implícito de esta actitud. O en todo caso, en ocasionales declaraciones o escritos, críticos y pintores responden generalmente con una teoría negativa, es decir con una teoría que dice lo que no es la pintura: la pintura no es lo que hizo la academia italiana, ni la academia napoleónica, no es la imitación naturalista, no es el tema, el documento, la narración, las sugerencias poéticas asociadas a una escena, no es la composición teatral de los personajes…

Pero la dificultad para Torres García no sólo radicó en la pretensión de darse una respuesta y defenderla o imponerla en el mundo, sino en que la teoría negativa era, en los primeros años del siglo XX, tan difundida como poco convincente. Aunque sin duda la compartía desde sus años juveniles de academia, sumó a las dificultades (y seguramente también a la imposibilidad) de una teoría positiva, por lo menos otras dos: una concepción filosófica platonizante y una concepción religiosa del arte. En los escritos del artista se produce el sincretismo entre una concepción platonizante, una fe religiosa, y un sentimiento de participación en un universo regido por un orden que el arte realiza y comunica; estos diversos fundamentos fueron siempre reacios a una síntesis satisfactoria.

Esa oscura doctrina de Torres García se inicia probablemente con una fe quizá confesional y se reelabora y combina con un platonismo anómalo que se puede llamar "platonismo de pintor", porque le atribuye al pintor la capacidad de llegar a lo ideal desde la percepción del mundo. Asimila el platonismo, entendido como orden racional y geométrico, a las tradiciones de las sociedades arcaicas, y algo más tarde a las formas más elementales de la cultura humana, en las cuales supone que existió una armonía del hombre con el orden universal. Pasa por una etapa en la que se propone vivir una experiencia solamente receptiva desde la cual el mundo y la subjetividad se desposan en un hecho puro, absoluto -doctrina que parece próxima a ciertas filosofías orientales-, y retorna por fin, de manera más explícita, al modelo de las culturas primitivas y de las civilizaciones arcaicas, no sin reconocer -como lo hace el surrealismo- un cierto valor al pensamiento mágico de las sociedades tribales, y establecer ciertos vínculos con la teosofía.

Pero lo cierto es que en todos esos momentos lo que no se altera es la concepción del arte como una forma de realizar la unidad del hombre con el universo, que no se confunde con una mera práctica estética. Por eso es que la voluntad de predicar no consiste sólo en un modo de reafirmar su pintura, sino también en un intento de excederla: exigir para ella la lectura que requiere toda verdadera obra de arte. Es este sentido del arte, un arte que va más allá del arte -o retorna a ese más allá- lo que le impide acantonarse en su obra sin, a la vez, construir una mirada sobre el arte que cuestione la autonomía absoluta del mismo en tanto puro hecho estético, autonomía que es precisamente el rasgo más notable de la concepción del arte que la modernidad construyó progresivamente desde mediados del siglo XVIII.

Pero aquí llegamos al punto más dramático de la pelea de Torres García, porque ella se torna también una pelea consigo mismo. Y esto es así porque el arte que admira y no puede dejar de admirar es también, en gran medida, el arte que condena por dos razones que Torres tiende a unificar: un arte que se inspira directamente en la visión de lo real por una parte y que, por otra, es un arte hedonista, laico, puramente "estético". Desde sus primeros años de pintor, todavía discípulo de la academia, Torres abominó la pintura que representa la realidad de manera veraz o realista, y ese rechazo incluía al impresionismo. Su actitud juvenil es algo excéntrica porque los jóvenes inquietos de esa época, y no solamente en Barcelona, se evadían de la academia y corrían hacia el impresionismo que ya había adquirido notoriedad y éxito. La intransigencia de Torres respecto del impresionismo (sin olvidar que los primeros notorios impresionistas españoles como Ramón Casas y Santiago Rusiñol, aunque inspirados por los impresionistas franceses realizaron, en su pintura de los años 90, más bien un sensible y refinado realismo) se explica si admitimos que ya en ese momento están soldadas aquellas dos convicciones centrales: la especificidad de la obra de arte que debe trascender los datos sensibles y no debe pretender la representación veraz y, por otra parte, la dimensión espiritual de la obra de arte que trasciende lo estético. Estas dos ideas, que le permiten toda su vida invocar a Platón, se acompañan, como vimos, de la convicción de que solamente en la realidad percibida es que se nos revela el orden y la estructura. Esta triple exigencia -el antirrealismo, el descubrimiento de un orden en la percepción que el pintor tiene del mundo y con el que construye su obra, y el sentido religador del arte- lo tuvo a maltraer toda su vida porque la síntesis necesaria, que realizó de muchas maneras, a veces recurrentes, sólo lo apaciguaron de modo transitorio.

La dificultad insuperable que Torres García encontró era el precio que su concepción debía pagar.



Su propuesta extrema de un arte construído, capaz de recuperar su sentido original, llevaba a la demonización del arte de tradición renacentista. Porque ¿cómo disociar la capacidad de representar la realidad de la deslumbrante calidad pictórica de la gran pintura que tuvo su origen en el Renacimiento (Tiziano, Velásquez, Rembrandt, Vermeer)? Toda vez que impuso esa disociación, se encontró con el hecho inmodificable de que el imperio que tiene sobre nosotros la gran pintura hasta los impresionistas, proviene no solamente de la construcción y el orden musical -que también Torres reconoció en ella en muchas oportunidades- sino también de esa inexplicable trasmutación que realiza de la realidad, volviéndola una estructura de manchas de color.

Pero, justamente, la peculiar actitud de Torres García consiste en que nunca pudo abandonar una idea que, a pesar de su esfuerzo por armar una teoría consistente, se resistía a ser incluida en ella; y como nunca lograba tener unidas todas las riendas de una cuadriga díscola, al margen de la línea que privilegiaba en cada momento, volvía a experiencias, maneras o lenguajes que había cultivado en otros, a veces lejanos, momentos de su carrera. Es así que nunca dejó de hacer pinturas de inspiración clasicista, próximas a su arte mediterráneo del 12 al 15; las hay del 20, del 24 y las hay del período montevideano. Su temperamento de pintor, ese que a regañadientes reconoció muchas veces, lo obligaba a transgredir su doctrina o a rehacerla o flexibilizarla para volverla compatible con sus propias tentaciones y, en Montevideo, con las necesidades del medio y de sus discípulos. Precisamente es en Montevideo donde su conflicto se expresa del modo más explícito, porque es aquí donde aspira a lo irrealizable y donde el medio apenas estuvo en condiciones de acompañarlo, aunque más no fuera en lo posible. En Montevideo lanza su proyecto utópico del retorno a un arte análogo al de las culturas arcaicas y, a la vez, algo que el medio necesitaba y él realizó a veces a regañadientes: crear una genuina cultura artística.

II.- Prerrenacentista, arcaico, primitivo

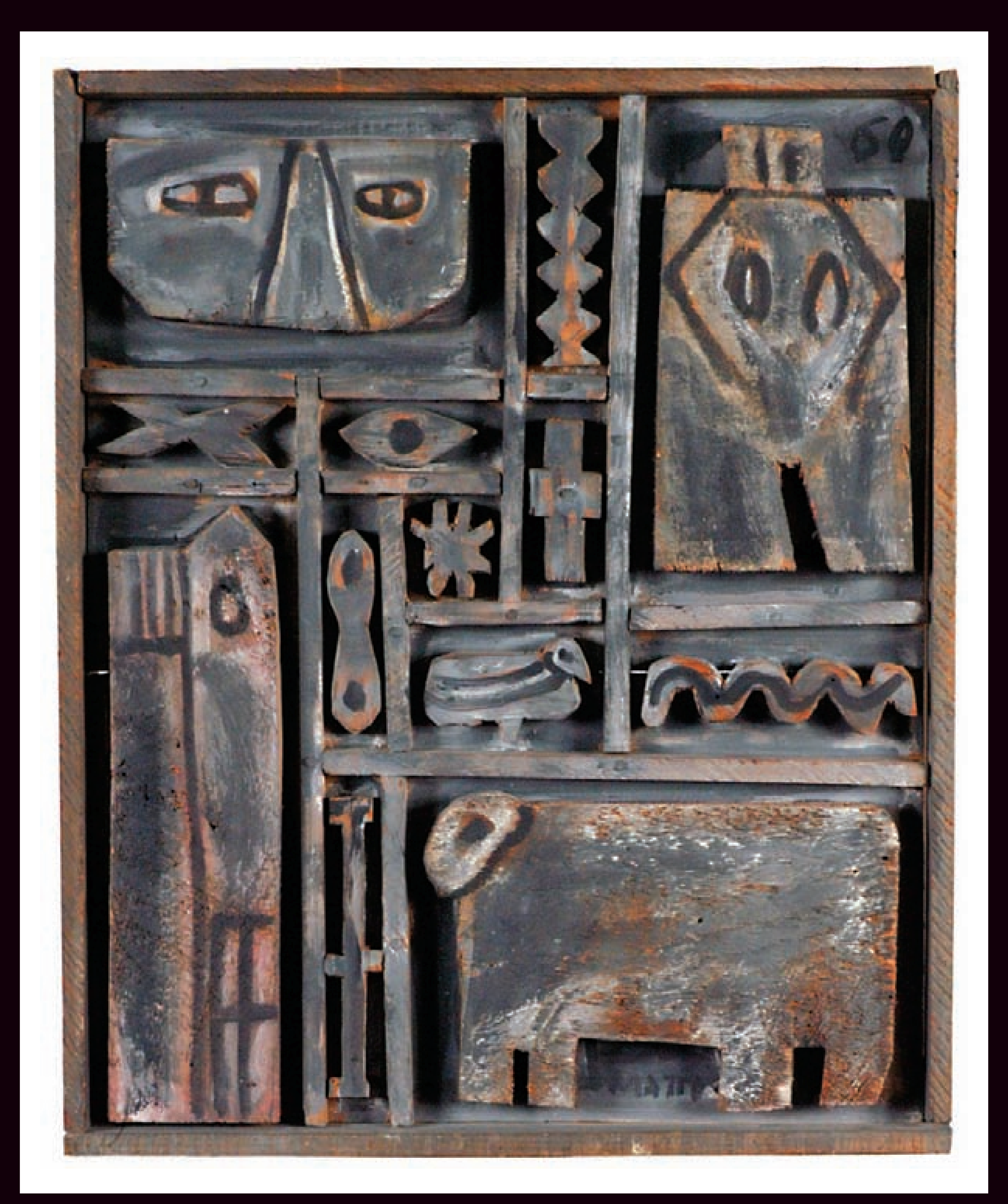
La idea de una edad de oro no es solamente griega. Seguramente algunas de las viejas edades invocadas por los que creían en el mito de Hesíodo o en el Edén bíblico, soñaron también ellas con un paraíso perdido. Pero el primitivismo en las artes, aunque puede no estar desligado de una nostalgia por los orígenes, tiene su propia historia y revela, ya a principios del siglo XIX, una crisis del arte de la cual la Edad Moderna -que se jactó durante tres siglos del esplendor de sus creaciones- ya no pudo escapar. Y, en ese marco, el romanticismo pictórico intentó cosas muy diversas: librar la última batalla de la gran manera, como dijo Valéry de Delacroix; explorar los efectos dramáticos o emocionales de la imagen, como lo hizo Friedrich, o retornar a una forma temprana del Renacimiento, como los Nazarenos. Denominar primitivistas a estos últimos, así como a los prerrafaelistas, puede parecer, desde nuestra perspectiva, una inexplicable confusión. Sin embargo, de ser así, sería excusable no solamente porque nadie a lo largo de los primeros dos tercios del siglo XIX hubiera pensado en un primitivismo que consistiera en inspirarse en las artes tribales, sino, además, porque esa mirada que apuntaba al pasado tiene en común con el primitivismo que apareció un siglo después el rechazo al concepto de la pintura como una destreza de la imitación o como un virtuosismo del efecto. En ese sentido, este primitivismo es un primer síntoma de la crisis continua que comenzaba para las artes visuales ya a fines del siglo XVIII.

Cuando Torres García comienza, en la primera década del 900, una pintura inspirada en las artes clásicas -e invoca su pertenencia a una tradición mediterránea propia de Cataluña, lo que naturalmente lo vuelve co-iniciador del movimiento que D'Ors llamó "noucentisme"- la orientación del arte nuevo en los centros europeos, digamos París y Munich, estaba dominada por una inquietud que se abría en direcciones diversas, todas ellas osadas y radicales, que reivindicaban la libertad del artista y con ella la independencia de la obra respecto a la vieja corvea de copiar la naturaleza que los propios impresionistas habían legitimado. Nada de esto se ignoraba en ese momento en Barcelona, que era muy sensible a la actividad artística de París, y algunos artistas catalanes realizaron en esa primera década una pintura valiosa y original emparentada con las corrientes posimpresionistas, como es el caso de Mir y de Nonell.

La orientación de Torres García, mirada a la distancia, no puede sino verse como conservadora. Sin embargo, ella nace de la misma inquietud que conmueve todo el arte de la época y, en cierto modo, tiene una matriz conceptual más ambiciosa que las osadías de la naciente vanguardia. La propuesta de Torres, en lugar de mirar al pasado para rescatar en él la pura pintura que la modernidad nos legó y que surge entre la escoria de los temas históricos o religiosos, mitológicos o domésticos -rescate que es la explícita pretensión redentora de muchos de los artistas de comienzos del siglo-, rechaza ese pasado de siglos y aspira a un arte que no registre y compita con el espectáculo del mundo pero que, además, no se limite a deleitarnos sensible o emotivamente. Un arte que permita el acceso a un sentido trascendente y a la realidad esencial.

La concepción de Torres es más ambiciosa porque es más conservadora, si se quiere, de lo que parece. No es un conservadurismo estético que quiera retornar a un estilo del pasado, sino un conservadurismo radical, que quiere retornar a un arte cuya naturaleza es diferente al arte de la Época Moderna: un arte cuyo lugar es diferente en la experiencia humana, y es diferente también su lugar en la sociedad.

La forma en la cual esta concepción se manifiesta en su pintura clasicista es, en alguna medida, engañosa, y lo es incluso su justificación doctrinaria. Su pintura puede ser mirada desde su parentesco indudable con Puvis, y sus ideas pueden ser interpretadas como el resultado de una lectura infiel de Platón, y a la vez como la aceptación de ideas tan



FRANCISCO MATTO.
Tabla, c.1960. Madera tallada, 45 x 36,5 cm. Museo Nacional de Artes Visuales.

convencionales como las del obispo Torras y Bages (que lo impresionan cuando tiene algo más de veinte años), interpretadas a la luz del romanticismo tal como se expresa en las ideas de Runge, un pintor al que seguramente no leyó, pero que transmiten bien la actitud romántica respecto del arte que marca todo el siglo XIX y cuya presencia no se ha desvanecido hasta hoy.

Sin embargo, a la luz de su obra y su pensamiento posterior, una lectura como ésta no es satisfactoria. Si leemos sus escritos de este período y miramos su obra desde comienzos del siglo hasta 1916, vamos a descubrir que allí está en germen su concepción tardía que da lugar a un conflicto nunca resuelto entre el sentido primordial del arte y la transgresión -repudiable y admirable a la vez- que comporta la pintura desde el Renacimiento.

El modo como se expresa el primitivismo de Torres en esos años es una buena forma de comprender la continuidad que tiene este momento de su obra con su desarrollo posterior, por debajo de la notable ruptura que existe en su lenguaje pictórico. Y para quien se alarme ante la afirmación de que hay en su obra una continuidad que se esconde bajo la evidente ruptura de su lenguaje pictórico (lo que puede leerse como si se afirmara que la ruptura de su pintura es la que disfraza la ruptura de su pintura), me apresuro a aclarar que esta afirmación tiene sentido en tanto admitamos -como entiendo que es necesario admitir aunque no sea este el lugar para fundamentarlo- que el proyecto reflexivo de Torres García es decisivo en cuanto a la elección de un lenguaje pictórico, no por cierto en el sentido de que sus diversos -y en general coexistentes- lenguajes fueron producidos desde la doctrina, sino en el sentido de que fueron elegidos, privilegiados, practicados y promovidos, a partir de una decisión doctrinaria. Un lenguaje artístico no resulta de una doctrina aunque ella intervenga en las elecciones previas que condicionan su invención pero, en el caso de Torres García, esto ocurre de una manera dominante. La opción que privilegia y legitima su lenguaje resulta de diversas decisiones reflexivas que, por otra parte, el artista ha documentado ampliamente.

En el segundo escrito que publicó Torres en su juventud[1] , reivindicó su prioridad en concebir el programa "noucentiste"[2]. Es un manifiesto sobre el arte que debe hacerse en Cataluña, que sin embargo dedica su mayor parte a explicar que el arte debe tener un fundamento religioso.

"*El artista ha de ser un hombre superior, y esta superioridad proviene de ver con mayor claridad que los demás el orden de las cosas. Pero este conocimiento será incompleto, parcial, si no se ha considerado con justeza respecto de lo demás y sobre todo de Dios. Su obra, pues, será parcial, y por lo tanto pequeña, si no totalmente vana; tendrá una relación limitada con lo demás.*"

También implícitamente, y sin meterse en un problema que luego intentará resolver de diferentes maneras, se supone que el orden de lo plástico, si no participa de un conocimiento de orden superior, es un orden menor, parcial, insuficiente. No se trata del dominio de la institución religiosa respecto del arte, con la producción consiguiente de un arte religioso. Y tampoco se trata de la inspiración o el sentimiento religioso como suscitador de una obra a la que esa inspiración le agrega un poder nuevo, como podría leerse en la concepción romántica.

A la luz de lo que Torres García dirá luego, podemos reconocer abocetada ya la idea que Torres machaca a lo largo de su vida: el orden, la estructura de la obra es lo que importa, pero ese orden será solamente parcial si él no incorpora un orden superior, si el artista no logra poner en sintonía sus estructuras visuales con lo que aquí es llamado Dios y luego será la Regla, la Razón Universal.

Por otra parte, en este artículo en el que ni se menciona el primitivismo romántico o prerrafaelista que mira hacia la pintura italiana del siglo XIV y XV, sí aparece en cambio, como ejemplo de la superioridad del arte religioso y a la par del arte greco-romano, el arte egipcio. Y éste es un indicio que se vuelve muy explícito si tenemos en cuenta que Torres habla del arte egipcio que iguala al arte clásico, precisamente en un texto que opera como un manifiesto, en el que proclama la necesidad -después de la saludable influencia que el nuevo arte europeo pudo haber tenido en el despertar de la pintura catalana- de un arte inspirado en la tradición mediterránea grecolatina. Es indiscutible que la idea central de Torres no es el modelo clásico ni el programa nacionalista, y precisamente ambas cuestiones son llamadas, en el mismo artículo, cosas de un orden menor en relación con las que definen la naturaleza intrínsecamente religiosa del gran arte.

Quiero hacer hincapié en lo anterior porque una lectura ligera de su libro *Notes sobre art* (1913) podría llevarnos a la idea de que el primitivismo de Torres García es solamente un caso tardío de los que se dieron en el siglo XIX, en la medida en que abundan los pasajes en que expresa su preferencia por los llamados primitivos italianos. Es fácil, a partir de esa lectura, caer en la tentación de oponer de manera nítida la actitud de Torres García durante su período clasicista a la que adoptará unos cuantos años después, cuando no solamente admira las artes tribales sino que también se inspira algunas veces en ellas. Veremos en seguida que en los textos escritos antes de 1916 hay muchas menciones a las artes arcaicas y algunas a las artes primitivas, pero lo cierto es que, aun sin esas menciones, podemos distinguir claramente en el punto de vista de Torres un fundamento peculiar que tiene "in nuce" algunas de sus ideas posteriores. Ya enumeramos más arriba cuál es el núcleo duro y permanente del pensamiento torregarciano, que ya está expresado en este momento y cuyo triple sustento consiste en: 1º- la afirmación de la naturaleza religiosa del arte que debe ser un modo de religación con el orden superior; 2º- el gran descubrimiento antirrealista del posimpresionismo, a saber, que un cuadro no es un facsímil de la realidad visual ni la narración de una historia; y 3º- la convicción de que el orden y el tono de la obra de arte no son una invención que el artista produce por su cuenta sino algo que le es dado por una manera peculiar que tiene de percibir la realidad. Este último es probablemente uno de los elementos más difíciles de integrar en un estable sistema de ideas, pero,



aunque lo formuló de muchas maneras, Torres nunca abandonó este principio, y eso dio lugar a la discrepancia esencial con los neoplasticistas. La dificultad para integrarlo, y la imposibilidad de resolver los problemas que genera, provienen de que en él confluyen las cuestiones más sensibles que paso a enumerar. La cuestión de decidir acerca de la separación radical, la coexistencia o la aproximación entre pintura y arte constructivo universal. El grado en el cual se rechazan las grandes creaciones de la pintura de tradición renacentista, y en qué medida a ellas se les puede aplicar el concepto de estructura. El modo en el cual están vinculados el orden plástico, es decir la estructura en la obra de arte, y la ley o regla universal a la que ella alude o celebra; es decir, si esto se explica por la fe subjetiva y la actitud que ella genera en el artista, que se vuelve así el vehículo de la Regla, o si esa relación es ella misma concebida como un hecho de fe que no es posible pensar más que como tal.

En los años que van de 1910 a 1916 estas zonas problemáticas están controladas. Torres queda pronto embarcado en el proyecto de decoración del Salón de Diputación de Barcelona y realiza un viaje por Italia, preparatorio de esa encomienda. Podemos, de todos modos, asombrarnos de que el programa estético-filosófico de Torres vaya acompañado de una pintura que a primera vista no puede sino parecernos poco coherente con una concepción que tanto tiene que ver con la crisis de la pintura moderna, y tanto parece apuntar a un remoto pasado en el que el arte era parte inseparable de una concepción del mundo en una sociedad tradicional. Me doy cuenta de que, en la misma medida en que puedo mostrar que ya en el período en el cual Torres realiza el arte "mediterráneo" está conformado lo fundamental de su doctrina -y por lo tanto están dadas las premisas para que Torres encuentre en las artes primitivas arcaicas y tribales las que mejor ejemplifican su concepción-, se vuelve más difícil de entender su lenguaje pictórico de ese momento. Un lenguaje tan difícil de ver fuera del contexto que permite explicarlo adecuadamente, que algunos críticos no han vacilado en llamarlo neoclásico -una manera económica de considerarlo algo así como un ejemplo de reacción conservadora que toma como modelo otra reacción conservadora anterior-.

No cabe duda que la pintura de Torres de esta época incluye entre sus recursos una iconografía de paisajes, de cuerpos, de gestualidad. Pero en el mismo momento en el cual pinta de ese modo, que como se sabe mucho tiene que ver con Puvis, dice de este pintor que más que un pintor es un poeta que pinta, y reivindica la primacía absoluta de la pureza de lo plástico definiendo esa pureza como lo que no puede traducirse a otro arte.

Por otra parte, la resistencia a las experiencias más radicales que se realizan en los centros artísticos de Europa es también justificada a partir de la cita anterior, porque para Torres la huida de lo natural no es lo mismo que la huida de la imitación. La naturaleza mantendrá siempre para Torres una función reguladora, y nos dará como un diapasón la nota básica. A propósito del cubismo, dirá:

"*Como ya he dicho en otro lugar, la pintura reacciona contra el realismo para ir al estructuralismo. Debido a eso todo artista, al querer acercarse al concepto clásico del arte y desligarse de aquella pintura puramente sensual, ha tenido que pasar, en este proceso, por cierto intelectualismo demasiado abstracto y caer en equivocaciones tan lamentables como el cubismo y otras extravagancias por el estilo.*"[3]

Pero esta cita nos explica la renuencia a los ismos no solamente por miedo a la aventura, sino también como parte de su convicción de que existe un "sustrato de realidad" intrínseco a las artes visuales. Esta exigencia es la contrapartida, que nunca debemos olvidar para comprender a Torres, de su otra exigencia, la de que se respete la especificidad de las artes visuales, la cual al fin de cuentas se expresa en un lenguaje prácticamente formalista, idéntico al que usaban en ese momentos los padres de la vanguardia, ya en 1907.

Por eso es que podemos ver a Torres García como un caso anómalo que vive entre los dos primitivismos, alejándose del primero, el de los románticos y algunos finiseculares que admiran a los prerrenacentistas, pero sin abandonar este primitivismo en su arte, apenas interviniendo en él para asordinarlo, aplacarlo, arcaizarlo. Y aproximándose al otro primitivismo, el de las artes tribales o arcaicas en un sentido diferente del que se manifiesta en los pintores de la primera mitad del siglo, que lo usan como inspiración formal y no como ejemplo del sentido profundo del arte. Está a caballo entre un modelo ya superado y un nuevo modelo, el de las vanguardias, que luego asumirá transitoriamente y del cual su obra más original tomará distancia no solamente desde una perspectiva estética o doctrinaria, sino también desde una clarividente conciencia de que esa vía llevaba el arte a un camino sin salida.

En este momento en el que el pensamiento del pintor aparentemente excede a la obra, nos enfrentamos a una situación contradictoria, porque los más originales y propios de sus talentos artísticos están más cerca de los principios fundamentales de su doctrina que del lenguaje artístico que se manifiesta en su arte "mediterráneo" o "noucentiste". El desarrollo de la obra y el pensamiento de Torres, como el de cualquier artista, no puede ser explicado, como es obvio, sin recurrir a un factor esencial que usualmente se exorciza mediante un "passepartout" convencional: talento, genio o lo que fuere. Voy a intentar, sorteando el peligro de ese atajo, hacer jugar aquí un papel importante a algo más modesto, más descriptible y más comprobable. Me refiero a algunos rasgos reconocibles del temperamento o de la idiosincrasia artística de Torres, las huellas de una cierta modalidad ingénita que marca su obra. Hay una línea, una pincelada, una manera de construir relaciones de color que marcan su pintura de manera inconfundible. Aquí me voy a limitar a mencionar el dominio de las líneas rectas, dibujadas con cierta brusquedad, con un trazo que se adivina veloz, repentino, como si buscara conservar la espontaneidad del designio que rige la operación. Algo que se parece al modo como, en quien lanza un dardo, la mirada queda como atrapada en el blanco, y da una orden instantánea, sin ajustes ni correcciones posibles. Esa brusca inmediatez del trazado es posible compararla -para que esta propuesta no parezca antojadiza y aplicable a no

importa qué otro artista- con la manera de dibujar de Matisse, que por fortuna fue en cierta ocasión filmada a través de un cristal sobre el que el pintor dibujaba, de tal modo que la cámara enfrenta la mano y la reproducción lenta nos muestra que desde que empieza a acercarse al plano la mano indecisa, como si temblara, ensaya hasta el último momento, busca el ángulo preciso del arco que va a recorrer y, sólo cuando el pincel hace contacto con la superficie, realiza el gesto decidido cuya gracia y reposo recibe y conserva la línea que quedó trazada.

El trazo de Torres es exactamente opuesto; a diferencia del trazo de Matisse, la gestualidad decidida de la producción está claramente registrada en la línea. Esa modalidad ruda que simplifica las formas y las estructuras -y eventualmente las desborda de tal manera que ese rastro expresivo no es devorado por ellas- introduce en algunos de los frescos clásicos de Torres -en particular en los de "Mon Repos"- un arcaísmo que no es el de los vasos griegos de fines del siglo VI AC, sino el que responde a la naturaleza del pintor. Es así que vemos aparecer esquemas representativos sumarios ya en dibujos y pinturas juveniles. Algo que en todas las maneras que practicó introdujo, una simplificación muy suya, congenial con las de las artes primitivas. La fuente más profunda del primitivismo de Torres está probablemente allí.

En sus escritos del 13 al 16, el término "primitivo" aparece aplicado a los artistas prerrenacentistas en numerosas ocasiones. Pero lo que me interesa es en qué medida Torres maneja un concepto que va más allá del común uso decimonónico de aquel término. Me refiero al interés por las diversas formas de arte antiguo arcaico que pudo conocer y que son las que le producen la mayor impresión y las que más admira. Es así que aparecen referencias a vasos etruscos y al famoso sarcófago etrusco que representa la lucha con las amazonas[4] . Pero esta admiración por lo arcaico está en pugna con su admiración por la racionalidad serena del arte clásico, que es la que lo distancia también de la "extravancia y el desequilibrio" que ve en las experiencias de la vanguardia.

Es recién en 1914 [5] que aparece, por primera vez, una formulación que pasa al sentido que el término primitivismo adquiere a principios del siglo XX. Traduzco del catalán:

"*Lo primitivo, en Grecia, la escultura antes del siglo V, la del templo de Egina por ejemplo, tiene un encanto que no tiene la que viene después, aun contando que aquella última es muy primitiva respecto de nosotros. Dentro de lo mismo están las pequeñas figuras de Tanagra, llenas de vida , de amor, y de un candor que no tiene la gran escultura. Y en el mismo caso están lo etrusco respecto de lo romano: las deliciosas pinturas funerarias, y la escultura también funeraria de los sarcófagos y urnas, la de los frontones de los templos y las pinturas de los vasos; y los mosaicos bizantinos también son lo mismo y mucho más tarde, en el alba del Renacimiento, en Italia, Giotto, Gaddi, Benozzo Gozzoli, Signorelli, Orcagna…*

Todo eso tiene el perfume y la aspereza de la fruta, como la cosa viva que es; lo que viene después, lo maduro, ya perdió en parte aquel perfume y aquella vida, a cambio de mayor perfección técnica y de un afán de imitación de lo real.

Considero, pues, muy superior a toda esta pintura de nuestro tiempo que quiere darnos la apariencia material de las cosas -y aunque eso, juzgándolo ligeramente se tenga por una aberración- el arte rudimentario del hombre prehistórico de las cavernas, y todo lo arcaico y primitivo de todas las civilizaciones".

Este texto, en pleno mediterraneismo, da luz sobre el sentido complejo que tiene la obra de esa época, puesto que ya aparece diseñada con toda claridad una extensión del concepto de primitivismo que poco tiene que ver con sus antecedentes del siglo XIX. Torres salta de manera súbita del arte de los prerrenacentistas al arte del hombre primitivo.

III.- Eclipse y resurrección del primitivismo

En el año 16, a pesar de que en ese momento surge de un modo más visible su interés por el arte primitivo, la pintura de Torres García se simplifica pero no se "primitiviza" en ninguno de los sentidos del término. En realidad conocemos muy pocas pinturas del 16 -algunas de ellas solamente por pobres reproducciones de una revista de la época- pero nos muestran, en un grado extremo, un rasgo del trabajo de Torres que se mantuvo, aunque a veces de modo atenuado, a lo largo de toda su trayectoria. Me refiero a la producción durante un mismo período de obras realizadas con muy diferentes lenguajes, aunque en este caso, dada la escasez de ejemplos de los que disponemos, no es fácil interpretar esa variedad ni es oportuno que discutamos esa cuestión. La pintura de ese año a primera vista, en algunos casos, parece más bien ingenua, como si mediante el uso de los medios más modestos, el pintor quisiera adaptar la austeridad de sus frescos "mediterráneos" a la pintura de caballete y a los temas de la realidad cotidiana. Pero esto no impide que los cuadros sean muy variados: alguno de ellos se corresponde con los intentos que realiza, en ese mismo momento, de introducir en el último, y nunca realizado fresco de la Diputación la nueva manera y la nueva iconografía con tema contemporáneo; otros buscan simplificar y aplanar las formas, u organizar un paisaje geometrizando los volúmenes; otro muestra un interior con un liviano aire costumbrista; alguno construye un paisaje urbano con unos pocos planos rectangulares de color aplacado o minimiza una naturaleza muerta reducida a tres objetos dispersos sobre una mesa, o una escena con personaje pintado mediante recortadas manchas planas de color, etc. Pero lo cierto es que toda esta pintura, que parece no querer llamar la atención, es el primer movimiento casi imperceptible hacia la creación de su nuevo lenguaje pictórico, que se manifiesta en el año siguiente, y puede ser interpretada como un síntoma de la necesidad de descubrir una pintura más consistente con sus ideas, que sabemos que estaban viviendo una interna disputa por lo que nos cuenta su libro del año 15 *Diàlegs*. La pintura del 16 indica que una de las voces que en ese libro discuten ha ganado la partida.

Pero es en el año 17 que surge verdaderamente una



nueva pintura y Torres publica su tercer libro, *El descubrimiento de sí mismo*, en castellano esta vez, separándose también del movimiento catalanista por la elección de la lengua, e iniciando un nuevo lenguaje que se realizará plenamente a partir de ese año.

Hay, sin embargo, en el 16 una obra[6] que merece ser señalada como una forma débil pero perceptible de simplificación reminiscente de algunas artes que, si bien no son arcaicas, resultan de la regresión técnica y la ingenuidad características de las artes provinciales y populares. En este retrato de mujer, si eliminamos el sombrero y el abanico y nos atenemos al tratamiento de los ojos y la nariz, veremos que tiene lejanas reminiscencias de los retratos más ingenuos de Fayum; reminiscencias que luego encontraremos en obras muy posteriores de Torres, como son ciertos rostros simplificados de mujeres, del 28, en los que el tratamiento de la boca corresponde al que le da a alguna máscara de inspiración africana que pinta el mismo año.

Pero es de notar que ocurre algo inesperado y por eso mismo significativo: esta actitud se da justamente al final del período mediterráneo, en su momento de transición. E iniciada la etapa modernista, desaparecen estas referencias, como si su primitivismo se disociara de la vanguardia. Esto, que puede parecer extraño, es un síntoma revelador, que consideraremos en seguida, de la muy diferente relación que ambos, Torres por una parte y los cubistas o los expresionistas por otra, tienen respecto del arte primitivo.

El año 17 es el de la transformación modernizadora de su pintura, que ya estaba en marcha y que sin duda es estimulada por la obra y el entusiasmo de Barradas, y acelera un proceso iniciado desde fines del año 16.[7]

Lo interesante para nuestra cuestión específica es que esta metamorfosis no sólo no va acompañada de ningún rasgo de primitivismo o arcaísmo en su pintura, sino que, como dijimos, también se eclipsan las referencias a las artes arcaicas y primitivas que apenas son mencionadas en los escritos de Torres de ese momento. Tal cosa refleja, sin lugar a dudas, la nueva inflexión en su lenguaje pictórico, aunque puede ser visto como algo paradojal que la estima por lo arcaico e incluso lo primitivo aparezca marcadamente en su época clasicista y se desvanezcan las referencias a ello en el momento en que el artista ingresa a los lenguajes de la modernidad. Torres descubría en ellas una forma pura del arte unido a una visión del mundo en tanto que los artistas de la vanguardia descubrían un repertorio nuevo de formas en las que inspirarse. Para Torres el arte primitivo era el modelo de un arte religado a un orden superior; para los modernos, servía para alimentar un arte liberado de toda dependencia. Y esta distancia se mantendrá siempre. Esto confirma, de una manera sesgada, que su período mediterráneo no puede ser confundido con una reacción como la que todo neoclasicismo conlleva. No intenta dar un paso atrás sino un salto a los orígenes, que es el que con mayor osadía seguirá intentando siempre.

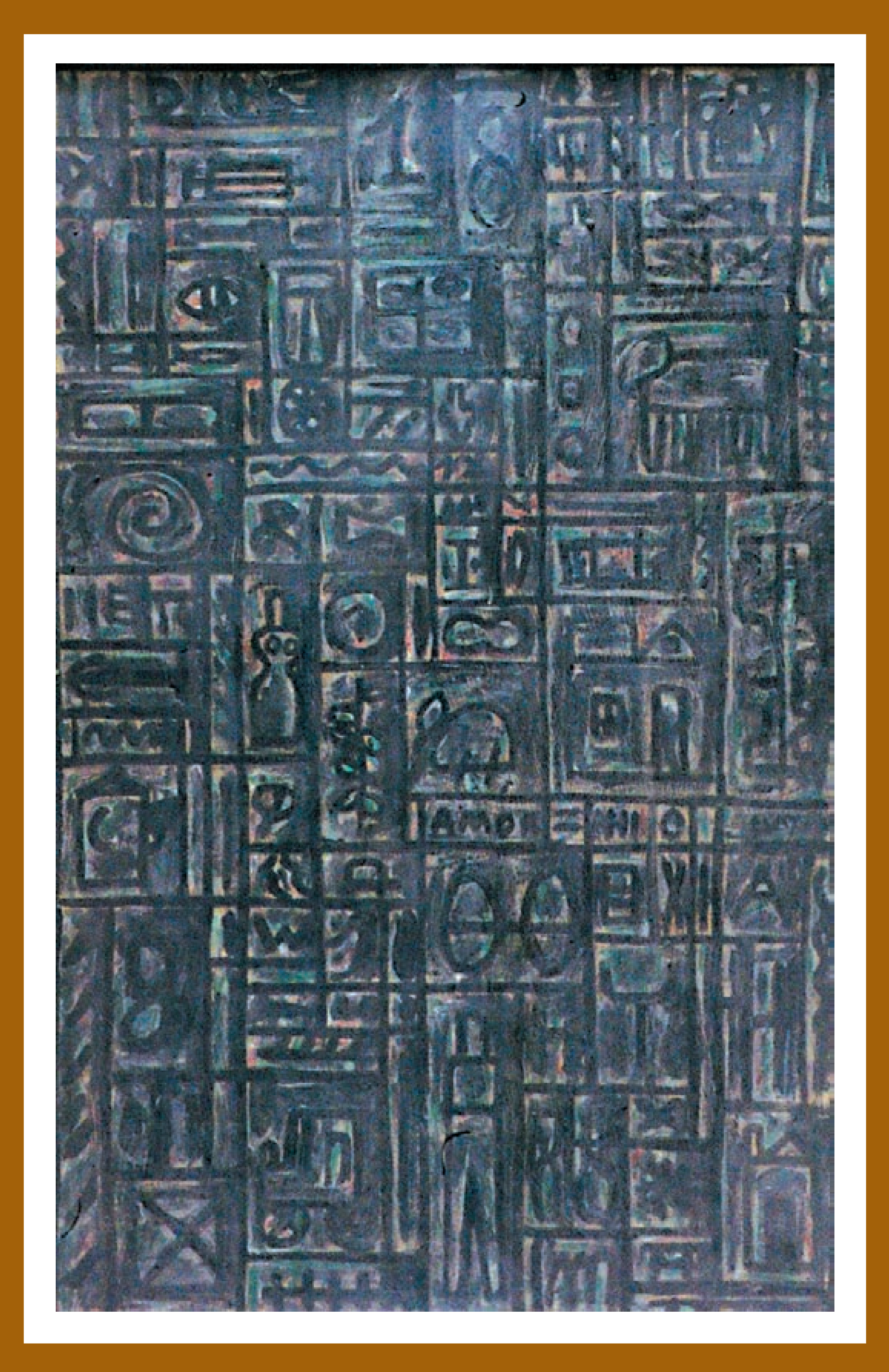
Pero en este momento, por el contrario, con su ingreso en la modernidad, se detiene su aventura utópica por unos pocos años y produce sus notables pinturas inspiradas por la visión de Barcelona y Nueva York. Una pintura que intenta recuperar pictóricamente la compleja y móvil realidad de la ciudad moderna con un lenguaje que explota precisamente esa inestable, fracturada y múltiple realidad, porque, a diferencia del cubismo, que desarma y geometriza el objeto, le permite partir de ese objeto inquieto, que se desarma y recombina él mismo ante los ojos del pintor, para crear la estabilidad de una estructura. Sin embargo, Torres mantiene encendida la brasa y, según lo ya dicho, pinta también de muchas otras maneras. Y con la nueva pintura, en esas diversas maneras, surge un uso del color en el que éste adquiere una fuerza nueva, y se afianza una manera de entonar muy personal que es, desde este momento, una de las más notables marcas inconfundibles y potentes de su obra.

Por otra parte, el cambio en su pintura no solamente está acompañado de cambios en sus ideas sobre el arte sino que se inicia un período relativamente breve en el cual también se modifica de manera significativa la concepción que podemos llamar filosófica de Torres García, y en la cual la aceptación de la modernidad es solamente un aspecto. *El descubrimiento de sí mismo* [8] y sobre todo los textos inéditos de los dos últimos años en Barcelona y de su estadía en Nueva York, muestran esa transformación en toda su complejidad y son el testimonio de una profunda crisis no solamente artística sino también personal. Esa crisis da lugar a una concepción -formulada en 1919- de la personalidad como fundamento, y de la experiencia vivida en cada presente como un absoluto, que, aunque transitoria en la formulación extrema que tiene en ese momento, reaparece en los años posteriores modulando algunas de sus convicciones básicas.

En esos textos las referencias a lo arcaico y a lo primitivo apenas aparecen. En el año 17 solamente alude a lo primitivo para contrastar la natural capacidad del primitivo, de extraer un orden abstracto de la percepción de la realidad, capacidad que es la propia del artista.

El discípulo dialoga con el maestro, que al igual que el primero es un alter ego de Torres y, haciendo referencia a la incapacidad de alguien sin temperamento de artista pero que pretende serlo dice "*…serle imposible abstraer de las cosas, algunas líneas esenciales para combinarlas armónicamente (…) recordaba las bellas imágenes de los prehistóricos pintores de las cavernas, que sin estudio de ninguna clase habían realizado lo que este otro, por carencia de la facultad necesaria no podría realizar jamás*".[9]

En una conferencia del mismo año, Torres García sostiene que el oficio es algo tan personal que no puede aprenderse y que cuanto más simple es la técnica se vuelve más evidente y por eso es más pintura, y concluye que "*El secreto de que todos los primitivos nos encanten, a pesar de su incorrección, es que, no embarazados precisamente por la técnica, o , más bien no preocupados por ella, cuidaron sólo de exteriorizar su mundo, lo íntimo suyo.*"[10]



FRANCISCO MATTO
Constructivo "Amor mío", 1961. Óleo s/cartón, 70 x 92 cm. Museo Juan Manuel Blanes.

En estas referencias la valoración de los primitivos -y en la segunda, la referencia a las incorrecciones sugiere que habla de los primitivos pre-renacentistas- está asociada a la espontaneidad y naturalidad de su producto, a su simplicidad, a su capacidad no dañada por la historia de una pintura preocupada por la representación fidedigna pero, a diferencia de lo que nos dice en los textos del período anterior, no explica su arte por su carácter religioso y el modo como expresa el orden universal, ni concluye que su lenguaje artístico (incluyendo el de culturas arcaicas en las que esa religiosidad es también el fundamento del arte) debe servirnos de modelo.

Estas escasas referencias, redactadas en el 16 o en los primeros dos meses del 17, son anteriores a su producción artística decididamente moderna, que se desarrolla inmediatamente.

Hay que señalar que en *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa* [11], que es lo publicado que expresa el mismo estado de ánimo de la primera parte de *Hechos*[12], no hay ninguna referencia al arte primitivo, aunque sí acerca de lo propio del arte, como opuesto a la tradición del oficio realista que impone el renacimiento. Pero el centro está en el artista individual y su percepción transfiguradora.

Por otro lado, se conserva la idea de una tradición eterna y el sentido trascendente, pero sin la tentación del modelo primitivo. "Res de tan *actual* com lo etern." [13] Hay, a continuación, una descripción de la relación eternizadora del pintor que mira las cosas, que nada tiene que ver con lo plástico formal, tal como se produce en el marco de producción y recepción del arte autónomo después. En *Hechos* (primera parte de 1919), las referencias a lo arcaico y lo primitivo no solamente son parcas y tienen un contenido **diferente** al de las de la época "mediterránea", sino que comportan una indudable ambigüedad. En el fragmento 219, Torres se defiende de la acusación de que va en la dirección de "un primitivismo trasnochado" y hace un encendido encomio del mundo moderno, a lo que agrega la necesidad de que el hombre crezca no sólo fuera de él: "*El hombre ha hecho crecer a algo fuera de él, pero él mismo no ha crecido. Y, actualmente está en desequilibrio*". Es claro que aquí plantea el problema fuera del arte y solamente en el plano de la espiritualidad: al mundo moderno, admirable, le falta espiritualidad y eso comporta un desequilibrio. Y en el fragmento 224 se habla del hombre primitivo, pero también al margen del arte: "*Yo os digo que es justamente el* ***hombre de siempre****, el que puede decir que ha hecho y hace al* ***hombre moderno****. Porque es el hombre de* ***conocimiento*** *directo y, por esto, el que realmente tiene conciencia. Y éste no es, como podrá creerse, el hombre primitivo sino el hombre espiritual.*" Si lo entiendo bien, esto quiere decir que el hombre de siempre es intrínsecamente espiritual, que la espiritualidad no es privilegio del primitivo, y que el hombre moderno es un producto de ese hombre espiritual (y, de acuerdo con el fragmento 219 ya citado, este hombre moderno tiene que volver a desarrollar el espíritu).

Estos son los únicos pasajes en los cuales nos habla del hombre primitivo. En ellos no se refiere al arte primitivo como modelo del sentido profundo del arte, y aún en el terreno de la espiritualidad no le atribuye a este hombre, como sí lo hizo en los escritos del período anterior, el carácter de modelo de esa espiritualidad que consiste en estar integrado al orden del mundo y que le permite hacer un arte superior, un arte que expresa ese orden.

Pero menos de dos años después, en la segunda parte de Hechos, escrito en parte en Nueva York, Torres dice:

481 Un cuadro ha de ser como un tablero de damas, es decir, perfectamente plano. En que las formas, ***en libertad****, se combinan en espacios geométricos, dentro de la armonía,* ***siendo el contraste la expresión****. Esta pintura, pues, está bien lejos del realismo, y por esto, también, del impresionismo, acercándose por esto, al concepto clásico o antiguo del arte.*

(…)

De ahí, que todo arte verdaderamente ***puro****, vaya a un primitivismo, en el que domina la idea a la apariencia, tal como en los dibujos de los hombres primitivos y los niños.*

El arte ***puro****, es lo opuesto al arte serio, que es el arte del Renacimiento (cuya tradición ha durado hasta el tiempo presente) arte vendido a los ricos, arte de pedrería y lujo.*

El verdadero arte ***es popular****. Primitivo, humilde en la materia, simple, profundo y expresivo. Profundo y expresivo, porque tiene su origen en la intuición, en lo subconsciente; y es libre.*

Y más adelante, en el mismo largo fragmento con el que termina el manuscrito, dice:

El arte ***puro*** *es algo que nada tiene que ver con la técnica que se enseña en las academias o no importa dónde.*

La perspectiva (arte de situar fotográficamente las cosas en su plano y distancia), el modelado (arte de dar apariencia real al conjunto de cosas), el ajuste de valores y tonos dentro de las luces y sombras, la tradición del academicismo, el ejemplo de los grandes maestros, etc.; todo esto es la ruina del ***arte puro****.*

Las exposiciones de arte, el mercantilismo, el éxito, la cotización de un nombre, están bien con el arte serio y falso, pero nada tienen que ver con el arte primitivo y popular, puro.

El arte va a lo ***concreto****, no a la imitación. El arte serio imita siempre, y eso es lo que se enseña y puede aprenderse. El arte puro es* ***expresión****, dentro de la libertad. Expresión no trabada por las leyes fijas a que obliga la imitación.*

(…)

El arte puro o popular, es siempre original, pues tiene su origen en lo desconocido, y por esto, también, va al origen de toda cosa, a su esencia. En formas aparentemente toscas e imperfectas, nos da lo más profundo, lo ***eternamente original****. Por esto sigue la tradición más antigua y más vasta; la única, a través de todos los tiempos y lugares; pues está fuera del tiempo y el espacio, en lo que* ***es****.*

Algo más adelante, continúa diciendo en el fragmento 481:

El Renacimiento, tuvo, como los otros grandes períodos anteriores de arte, sus primitivos. El carácter primitivo de estos artistas precursores fue, en este tiempo, el mismo que



en otros. En íntimo contacto con el pueblo, estos artistas son pueblo también, y por esto, arte primitivo y popular, son una misma cosa. El pueblo comprende y quiere a estos artistas, porque también estos artistas interpretan, comprenden y quieren al pueblo. Su producción no va más lejos que a dar forma plástica a lo que cree el pueblo, quiere, piensa y siente.

El artista primitivo, vive la vida y la tradición popular, y no quiere poner en sus obras más que esto. Su visión plástica del mundo, merece la mayor atención, por ser la más interesante dentro del Arte. Como el niño y el salvaje, su conocimiento plástico es analítico -ve más que el objeto con toda su relatividad dentro del espacio, la idea de este. Ciertos detalles le son indispensables para explicar su estructura, su funcionamiento, su utilidad, o su especial carácter. A veces las calidades de las cosas, otras su significado con relación a una creencia o a un concepto aceptado por todos. Tiende, pues, a explicar, a hacer comprender, a dar forma a lo que ***ve la inteligencia****, no los ojos. Y por esto, lo que es* ***valor plástico absoluto****, es menospreciado: Color, composición, equilibrio de las masas, contrastes y armonía. Pero todo esto en que él no piensa, será realizado* ***inconscientemente****: un infinito desborda por ese lado, con absoluta espontaneidad, algo que podríamos llamar divino, ya no obra del hombre, sino verdadero* ***don*** *insospechado. Y esto inconsciente, esto que posa a través del artista primitivo - esto* ***original****, es lo que servirá de base, luego, al artista consciente para realizar la obra perfecta.*

(...)

Y esto fue el Renacimiento. Artistas sabios, que cortaron la natural corriente de arte popular, para erigirse en maestros y dar lugar a las escuelas. Por esto, ya no quisieron interpretar la conciencia popular; trabajaron, como individuos ***d'élite****, para la aristocracia -su obra contribuyó a la magnificencia de las clases elevadas. Para ellos, el pueblo, no puede tener más que estupor.*

Ese período del Renacimiento se ha prolongado hasta hoy, si bien ya se notan manifiestas señales de decadencia. El arte se descompone -el artista enloquece a fuerza de ensayar en la mala vía en que está metido. E, impotente, vuelve los ojos constantemente a los primitivos, que imita sin comprender. Presiente que ese es el camino de su salvación pero es esclavo de su pensar, de los malos procedimientos. No comprende que hay que volver al pueblo, donde hablará la ***medida*** *de todo, el significado real de las cosas. Ve que su arte no tiene base, y la busca en vano, pues no da en el lugar donde la hallaría. Y fabrica un arte de capricho, que más que arte es vicio de arte. Ve que su producción no tiene razón de ser, que no está bien justificada, que no responde a una necesidad real, y en su divagación no halla esta base. Se lo dice el hombre que aún tiene su facultad normal, y desprecia su consuelo. Y se encastilla en su consciente superioridad, que quiere sea reconocida, no pudiendo serlo por no ser verdadera. Ve que todo su esfuerzo se estrella impotente contra la obra fuerte del hombre ingenuo: del niño, del salvaje, del negro. Y la irresistible tentación le hace plagiario. Quiere ser fuerte a toda costa!*

De su libro inédito sobre Nueva York, escrito en el 21 y en el que se van sucediendo estados de ánimo y pensamientos muy encontrados, voy a elegir un pasaje que podría haber sumado a los fragmentos tempranos de *Hechos*, porque corresponden al mismo estado de ánimo, aunque de una manera exacerbada, en el cual se expresa su entusiasmo por la gran ciudad y la civilización industrial en su apogeo; un entusiasmo que lo lleva a enterrar, aunque sea en el instante en que escribe estas líneas, sus más viejas y fuertes convicciones. En ese sacrificio son incinerados también los primitivos. Ese es el efecto que tiene inicialmente, y luego intermitentemente, su vida en Nueva York, ciudad en la que desembarca llamándola "mi ciudad" y que en ese momento potencia al extremo el entusiasmo modernista que compartiera con Barradas en Barcelona desde el 17 y que se expresa en la primera parte de *Hechos*. Pero es también en *New York*[14] que se expresa con mayor claridad el sustrato más constante de su pensamiento, como se puede ver en otros pasajes de ese libro:

Lo que antes no hubiera admitido la estética, ahora se admite como expresión -y, sin pensar en la estética, lo lógico y lo práctico se impone. Todo tiene una base real. El arte no será una ficción -una fantasía. Por esto ahora puede decirse: téngase solo en cuenta el sentido de utilidad, que la belleza será dada por añadidura -y téngase también en cuenta tanto como lo otro, que un cuadro hoy no puede ser más que una superficie llana como un tablero de damas, diversamente colorido. Ahora aquí encuentra el artista sus elementos en la geometría… Ahora el artista ya no teme a la máquina -prolongación, expresión de algo humano- ni al producto de la máquina -el objeto perfecto, hecho a millares. Porque ahora este es su mundo. El hombre primitivo, el salvaje, las otras épocas, han retrocedido enormemente. Atavismos, sentimientos, rémora de millares de pueblos, todo esto ha retrocedido. Y con ello mil preocupaciones, divagaciones, misterio, nebulosidades. ***Material Civilización****, obra del cerebro humano, de la soberbia inteligencia!*[15]

Estas líneas de Torres son notables, no solamente porque expresan como ningún otro escrito suyo el entusiasmo, fugaz sin duda, con el que celebra no sólo la imaginación y la libertad del arte moderno sino también el sentimiento de pertenecer a un momento promisorio de la historia humana. Un momento en el que vive fugazmente en la misma frecuencia de onda que las vanguardias utópicas en la primera posguerra, antes de que otras amenazas ensombrecieran el futuro, y antes de que el arte moderno fuera digerido por la institución arte y por el mercado más conspicuo, digestión que empieza en el mismo momento en que el arte nuevo conquista a ambos.

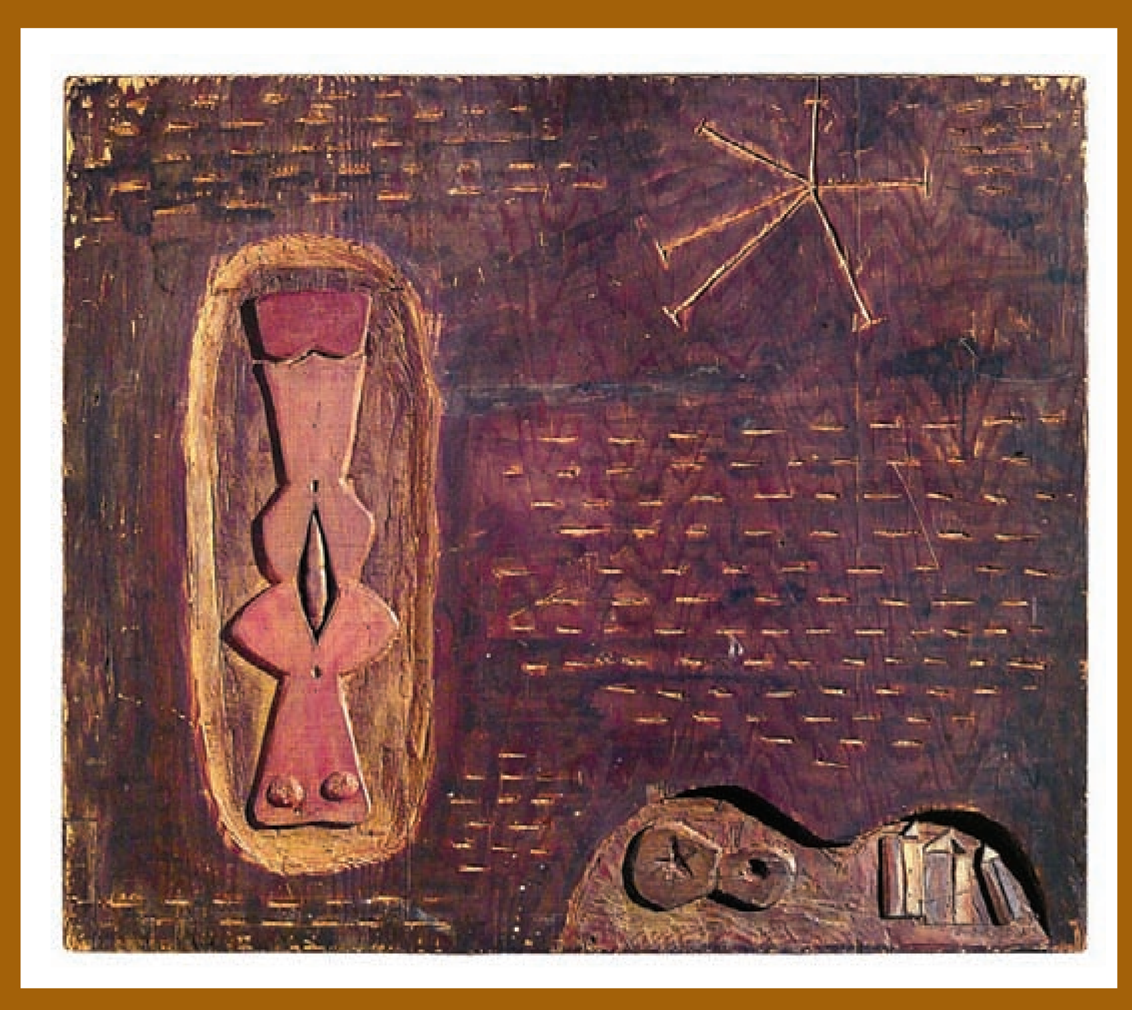
Pero además quiero hacer notar que Torres, que apenas había oído hablar del neoplasticismo a Salvat Papasseit en Barcelona, si es que eso fue así, describe en un arranque de "arte ficción" (o, si gusta más, de premonición) una obra imaginaria que nos evoca las que descubrirá en París seis o siete años después, cuando se vincule con Van Doesburg y Mondrian. Y no está de más recordar que, no fruto del entusiasmo, sino de su mirada en este caso realista y precisa, en otro fragmento que vamos a ver en seguida del mismo libro, Torres también acierta sobre cuál puede ser en el futuro el rumbo de un arte propio de los Estados Unidos.

Esto es grande, es cierto, pero solo materialmente grande.





GONZALO FONSECA. *Sin título.* Óleo s/cartón, 56 x 44 cm. Colección Roberto Sapriza



JULIO ALPUY
La primera luz,1963. Relieve en madera y óleo, 68 x 81 cm. Galería Oscar Prato.

Aquí tienen las casas más altas, la calle más larga, el puente más grande… Y por ahí lo demás. Cantidad, pero ¿calidad? Ah, eso aquí no existe! - Y la calidad es lo que cuenta. - Si se produce un arte, pues, que refleje todo esto ¿qué arte podrá ser? Tendrá que ser un arte rígido, frío, mecánico, de utilidad práctica. Por esto aquí no veo otro arte posible que lo que aquí llaman el arte comercial (ya ni el arte aplicado), ese pseudo arte del anuncio, que grita a voces en beneficio de los mercaderes. O yo me equivoco, o los modernos artistas se han hecho ilusión con respecto a este país; y también nosotros.[16]

En la relativamente breve radicación de Torres en Nueva York, su entusiasmo modernista por la gran ciudad, por las maravillas de la técnica, por las virtudes de una sociedad organizada, por la racionalidad de la conducta humana y la eficacia práctica, exaltan al pintor y a la vez lo desalientan, y éste sentimiento ya intolerable lo lleva a volver a Europa. Podemos decir que si el interés y la admiración por la nueva pintura no decaen, sí se transforma la concepción que tiene Torres de la misma y de la situación del arte en la sociedad capitalista de la primera posguerra. En esos dos años de Nueva York, en Torres García crece primero y luego desaparece definitivamente el entusiasmo modernista en esa tonalidad optimista que tuvieron los futuristas y también los constructivistas soviéticos y los neoplasticistas -en dos concepciones sociales opuestas, pero que comparten el carácter utópico en lo que respecta al futuro del arte moderno.

Cuando esa crisis ocurre, en sus escritos inéditos vuelven a aparecer referencias al primitivismo. Y con este retorno se confirma lo que señalé antes: cuando la concepción clásica en esa arcaizante versión de Torres era su lenguaje pictórico, invocaba el arte arcaico y eventualmente el primitivo, en tanto la concepción del mundo y del arte de estas culturas eran el ejemplo que sustentaba su propia concepción. Pero ya dentro de la modernidad artística, cuando se quiebra su adhesión optimista a la sociedad moderna y al progreso material, pone en cuestión la legitimidad del nuevo arte; si bien cree que debemos agradecerle que nos haya librado de la academia y del realismo y que le haya dado libertad al pintor, no puede aceptar su legitimidad porque carece del arraigo en un sentido religioso sin el cual el arte es cosa puramente estética, es decir cosa menor.

Es en este momento que Torres García vuelve a mirar hacia las artes arcaicas y primitivas. Y esto es esencial para ver lo específico y solitario de la posición de Torres: en tanto que los artistas de las primeras décadas del siglo pasado reivindicaban su derecho a considerar los objetos rituales de los pueblos primitivos como obras de arte y a inspirarse en ellos - y pronto esos objetos dejaron de ir a los museos etnológicos para pasar a los museos y a las exhibiciones de arte-, Torres acusa precisamente a los modernos de saquear el arte primitivo, extrayendo solamente inspiración formal de estilos cuya creatividad está fundada en experiencias extra-estéticas que él siempre consideró que son las que otorgan a las obras un sentido profundo, y son también la fuente fértil de calidades artísticas que no podemos crear en la actitud esteticista del artista moderno.

La salida del modelo modernista como concepción que exalta el progreso, considerando el arte (y al espíritu que, por ejemplo, el teósofo Mondrian tuvo muy presente en sus reflexiones sobre el arte) unido de alguna manera al progreso material del mundo moderno y su cultura, le permitió a Torres regresar a su clasicismo, pero visto con una nueva mirada. Se reencuentra con él como un lugar al que llega desde el arte moderno, y esa intersección reafirma en él los sentidos que el arte moderno ignora completamente. En ese punto su concepto inicial de clasicismo, que desde sus primeros años tendía a asociarse a alguna forma de primitivismo, se suelda definitivamente con éste. Desde ese momento la pintura de Torres se atreve a alternar obras que rememoran su estilo "mediterráneo" con un clasicismo que en la concepción torregarciana es lo mismo que un primitivismo, y que habla menos de maneras y estilos que de lo que algunos estilos tienen en común por el hecho de no ser realistas, y por responder a una relación con el orden cósmico que los inspira y al que de algún modo expresan o celebran. Esto último ahora lo encontraba en los primitivos, pero también, aunque fuese de una manera espuria, desnaturalizada, bajo la forma del primitivismo puramente estético de algunos artistas, o del primitivismo animista y mágico de los surrealistas.

No puedo detenerme en la complejidad y diversidad de la obra que va de los años 22 a 28, desde su partida de Nueva York hasta su encuentro con Van Doesburg, pero lo cierto es que su variedad muestra un período en el que (más allá de los problemas prácticos de supervivencia, fabricación de juguetes, producción de obras vendibles, etc; que pueden todas ellas ser causas importantes pero no decisivas) Torres García está recapitulando y reflexionando, con curiosidad exploratoria en cierta medida vinculada al "rappel à l'ordre" que representan los años veinte en Europa, y al margen de la creciente presencia del surrealismo en París y de la abstracción en otros lugares de Europa. Es un período, en la trayectoria de Torres, del que no disponemos de textos escritos de importancia teórica, y del que no están documentadas sino un número reducido de obras de muy diversa naturaleza. Algunas de esas obras indican intentos no continuados que muestran influencia de la pintura europea del momento; hay obras "mediterráneas", algunas de las cuales simplifican las figuras no en la dirección del arcaísmo griego sino de una manera que podemos llamar "modernista", paisajes muy construidos, naturalezas muertas que han aprendido seguramente del cubismo ciertas libertades pero tienen un modo de construcción, una materia y un color que les es propio, pinturas con un espacio tridimensional anómalo que, en eso, no en el color ni la pincelada, deben algo a las pinturas de Cézanne.

Me voy a detener solamente en una pintura de ese momento (*Calle de Nueva York*, 1923), como muestra probatoria de que su exploración de las más diversas posibilidades no tiene inhibiciones. Se trata de un cuadro pequeño que insiste en el tema dominante de los años previos, el paisaje de Nueva York, pero no pintado como la visión estructurante de un paisaje que deviene en un conjunto ordenado de líneas y manchas, como los paisajes que realizara poco antes

en esa ciudad, sino como una construcción muy estudiada que juega con la perspectiva y el plano de manera tal que da lugar a una doble lectura posible: como superficies planas o como un espacio con marcada profundidad. Y lo más notable es que, invirtiendo su credo, logra que la lectura dominante sea la que percibe un espacio tridimensional y, para más escándalo, esto es buscado de manera deliberada hasta el punto de que el pintor se las ha ingeniado para que su firma, mediante una caligrafía oblicua, se ordene al servicio de esa visión tridimensional.[17]

En el año 27 Torres, recién instalado en París, llegado de Villefranche, vuelve a hablar en sus escritos, casi inexistentes en los seis años inmediatamente anteriores, del primitivismo. Voy a resumir la parte de *Décadence et primitivisme*[18] que es pertinente a nuestro asunto y voy a traducir literalmente algunos pasajes que creo importantes. Empieza con una declaración que parte aguas y permite agrupar en dos bandos el problema del arte: "*Estamos en un momento de la historia [du temps] en el que es necesario ser o primitivo o decadente, espiritualista o realista*". Pero lo más interesante es que esa dicotomía expresa de manera concisa y terminante dos ideas que están ya presentes en sus escritos de la época clasicista y que aquí se integran explícitamente. Esta formulación permite ver claramente que el pensamiento de Torres García comporta a la vez lo que podríamos llamar una filosofía de la historia del arte, y una filosofía del arte que parte de una metafísica (o si preferimos, de una religión). En la historia del arte se expresa, no un desarrollo propio, según sus propios problemas (con el orden que fuere, progesivo o no), ni tampoco una sucesión aleatoria, sino que ella es la concreción de dos concepciones que exceden el terreno del arte. Una concepción inmanentista, materialista, y otra que supone un orden único, básico, universal, que rige el cosmos y en el que por consiguiente estamos integrados -que así describe Torres en muchas oportunidades su concepción "espiritualista", con un sentido que no es idéntico al que técnicamente se le atribuye en filosofía-.

Y a esto agrega una concepción según la cual el arte no es independiente de esta disyuntiva, y que su desarrollo histórico es movido por el interés en la representación precisa y exacta. (Hago un paréntesis: Torres no discute, ni le interesa discutir, la validez del concepto de veracidad o exactitud aplicado a la mimesis que tanto ha preocupado en algún momento a los filósofos y a los sicólogos del arte). En tanto movido por la técnica de la representación, el arte abandona, según Torres, su vínculo con las concepciones del mundo religiosas o metafísicas, de las que no es ni el ilustrador ni el decorador, sino la expresión, en el lenguaje visual, de esa integración con el universo.

La historia del arte que nos cuenta Torres a partir de estos principios, es una historia fuertemente distorsionada para que se repita el proceso de un primitivismo geométrico, un realismo inicial y una decadencia. En el arte moderno, de esa decadencia se ha salido con un arte que repudia el realismo pero que no ha recuperado la conexión original de las artes primitivas con un sustrato religioso.

Es posible, de todas maneras, utilizar la tendencia a lo primitivo que ha acompañado la revolución moderna en las artes visuales como una manera de escapar a la decadencia, que en el presente no hace específicamente al arte sino a su carencia de base espiritual y su reducción a lo puramente estético:

"*…siguiendo una cierta tendencia que, más o menos, todos los artistas pueden desarrollar. Quiero decir, una irresistible tendencia a todo lo que es primitivo (y el arte negro puede decirnos algo). Podemos ser los primitivos de otra gran época del arte. Porque no es probable que el arte deba permanecer para siempre en una tan larga decadencia y, forzosamente, un nuevo período debe iniciarse un día u otro. (…)*

En todo lo que acabamos de decir se puede objetar que hemos olvidado que alrededor de nosotros existe el progreso mecánico moderno. Esta es la primera cosa que es necesario olvidar si queremos acceder nuevamente al secreto escondido de la naturaleza. Y a continuación debemos olvidar que sabemos dibujar -la geometría debe conducirnos-, como antes debemos nuevamente amar la euritmia, como los salvajes.(…) es decir expresarse mediante símbolos… y poco a poco puede nacer un nuevo mundo de cosas y formas.[19]

Es muy claro este programa, y notablemente concordante con su constructivismo, que aparecerá como un lenguaje definitivamente configurado exactamente un año después. Lo más notable es que el primitivismo que propugna tiene más que ver con ese constructivismo futuro que con el estilo que tienen los dibujos incluidos en este libro o los muchos cuadros de ese año 28. Estos cuadros y dibujos que tienen, junto con su construcción geometrizada, elementos expresivos e iconográficos que corresponden al tema negro, que podríamos asimilar a una moda negrista que encontramos en el París de los años veinte, mismo si los miramos desprevenidamente sin percibir lo propio de esa construcción y la marca particular del estilo gráfico de Torres, que como dijimos comporta siempre un acto muy espontáneo y fuerte, siempre esquematizador y expresivo a la vez.

Quiero destacar que son muy notables este desfase entre pintura y programa que coinciden cronológicamente y, a la vez, ese ajuste precoz entre el programa y la pintura que realizará un año después. Lo cierto es que ese acuerdo final entre programa y pintura se explica porque los constructivos realizan una síntesis peculiar de rasgos de su obra, que en el 28 aparecen dispersos: la trama ortogonal; las representaciones esquemáticas integradas todavía a un conjunto en el cual comparten un esquema general que puede ser paisaje o bodegón, y que por lo tanto disimulan su naturaleza de signos, pero ya lo son; el primitivismo intrínseco de su modo de pintar (el trazo, el color en relaciones de afinación perfecta, la producción rápida y decidida que queda registrada en la obra, la rusticidad del acabado). En el 29, en realidad solamente ocurre el abandono de formatos temáticos y el mantenimiento de los signos, ahora organizados por la trama que, en los dibujos del año anterior, intervenía para contradecir con su ley el azar de un paisaje o una naturaleza muerta. Las obras constructivas ideadas un año después resultan de



AUGUSTO TORRES. *sin titulo* Lápiz sobre papel. 20 x 14 cm.
Galería Sur.



algunas sumas y algunas supresiones. Entre los signos no hay ya la representación de una relación en un espacio real, y entre ellos no hay una relación sintáctica de tal manera que tampoco hay discurso. Es una tabla de signos sin discurso que apuntan simplemente a la realidad, al universo, y que entre ellos se relacionan sólo como formas. Y el pintor se atreve a proponerla no, por cierto, como alguno ha creído, como una imagen del cosmos, sino como un acorde que nos conmueve como parte de una armonía universal.

Veremos luego que, si el neoplasticismo o Van Doesburg pudieron desencadenar algo en él, como Barradas lo hizo antes, eso no podía ser simplemente una influencia; el viejo terco solamente respondía a aceleradores o estimuladores, no a injertos o moldeados.

IV.- Nacimiento del Arte Constructivo

El momento en que Torres se encuentra con Van Doesburg es sin duda importante para el primero. Pero también es el punto de partida de los mayores malentendidos de la crítica que ha estudiado a Torres en los últimos 25 años, en ocasión de amplias exhibiciones de su obra en varios museos de importantes ciudades del mundo.

Voy a referirme brevemente a una tesis cuya simplicidad la vuelve atractiva y que fue formulada en los años 85-86 por Margit Rowell, según la cual "dos factores se volverán cruciales en el desarrollo de Torres García. El primero fue el encuentro con un grupo de artistas, y el segundo fue su descubrimiento del arte primitivo." [20] Esta afirmación, errónea de hecho respecto al descubrimiento del arte primitivo en París, también lo es acerca de que el arte precolombino, por él descubierto cuando fuere, sea un elemento crucial que sirva para entender, no un momento de la obra de Torres, sino el sentido esencial o final de su desarrollo. En realidad, esta valoración de los hechos mencionados en la cita anterior se apoya no sobre una fundada consideración de los mismos sino que es la adaptación de ellos a una cómoda manera de ver, desde lejos, la obra del pintor. Al comienzo de su estudio, Rowell establece su tesis en la forma de un concepto general que define la obra del pintor de la siguiente manera: "*El difícil matrimonio de un orden racional y de una visión primitiva genera un arte que no se ajusta a ninguna categoría nítida. Pero es precisamente por esta razón que la obra de Torres García es única. En términos más específicos, su combinación de referencias a la abstracción geométrica constituye el verdadero significado de su Universalismo Constructivo.*"[21] Aunque, un poco más adelante, dice algo que es acertado y no es fácil de conciliar con lo anterior: "*La obra de Torres García sin embargo, es mucho más compleja en sus fuentes e intenciones que lo que podrían implicar sus tenues vínculos con esos movimientos parisinos. Su contribución al arte de nuestro siglo debe ser considerado en sus propios términos.*" No podemos, sin embargo, tomar esto último como una enmienda, porque de hecho nunca la autora realiza a lo largo del texto esa consideración en "términos propios" que demanda el artista y que sustituya la interpretación de la pintura de Torres como resultado del mencionado maridaje entre neoplasticismo y arte precolombino.

En resumidas cuentas, se trata de una simple y cómoda versión que puede entenderse a partir del supuesto de que el centro no puede percibir sino desde su lugar, que, como se sabe, es el lugar del poder. Pero me parece una explicación muy solemne y demasiado inespecífica. La explicación más pedestre dice que no es redituable trabajar demasiado sobre un artista que no tiene las más altas cotizaciones, y que para ciertos profesionales la tarea consiste en construir, a partir de una investigación apresurada, una imagen simple, memorizable y que pueda fácilmente volverse canónica. Esta imagen no puede sino hacer de Torres García un pintor que importa a partir de los años de París en tanto se aproxima al neoplasticismo, corriente que, desde la valoración histórica en uso interesa no por el extraño talento de Mondrian -que puede producir obras visualmente tan impresionantes con elementos tan reducidos- sino porque lleva a su acabamiento una concepción purista del arte. La consecuencia de tal cosa es que, si bien merodear por el neoplasticismo todavía puede ser aceptado como un hecho histórico respetable, ya no lo es tanto acercarse, como hizo Torres, a esa corriente y a su conductor para discutir su voluntad de pureza y, para peor, teniendo detrás una historia difícil de entender y argumentando de manera confusa y esotérica. En un momento en que los historiadores del arte pueden ser ciegos -en la medida en que lo son los críticos de arte contemporáneo- la importancia de un pintor o una corriente se mide por el modo como puede cuadrar con una cierta interpretación del desarrollo del arte moderno en la cual el hecho de que un artista culmine una cierta línea conceptualizada por los historiadores como paradigmática, es un valor en sí. Entre quienes han escrito sobre Torres García hay algunos ejemplos notables de esa actitud.[22]

No hay duda que, desde dicha actitud, ajena a la complejidad del caso Torres García, lo más cómodo es hacer de su obra el resultado del encuentro casi simultáneo de dos fuentes -el neoplasticismo y el arte precolombino- e interpretar su sentido como el de un largo peregrinaje en busca de sus raíces americanas. Podríamos quizá suponer que esos "propios términos" en los que hay que estudiar a Torres según Rowell son descubiertos por esta investigadora algunos años después, cuando, en el catálogo de la exposición realizada en Madrid, nos dice que: "*Ese duro esfuerzo, no para reasimilar la cultura europea y clásica desde Homero, sino con el fin de conquistar y reactualizar una tradición arcaica casi perdida y que correspondía a sus propios orígenes, define el recorrido y el objetivo de Torres García.*" [23]

Aunque no corresponde que estudiemos las relaciones de Torres García con Van Doesburg y con el neoplasticismo, la formación del grupo Cercle et Carré, y la creación de su Arte Constructivo Universal, no puedo menos que -para mostrar la inconsistencia de posturas como la descrita-, indicar someramente algunos hechos que no han sido siempre reconocidos.



En primer lugar que, si bien el encuentro con Van Doesburg y poco después con Mondrian tuvo un impacto muy importante en Torres García, no es tanto por lo que Torres haya aprendido de ambos ni porque haya incorporado elementos esenciales en su obra a partir de ese aprendizaje. El impacto consistió, sobre todo, en el hecho de descubrir que ciertos caminos doctrinarios, y hasta ciertas propuestas formales ya presentes en su obra, habían sido llevados en esos artistas hasta sus últimos límites, y que esos últimos límites entraban en colisión inevitable con otra de sus convicciones irrenunciables: la necesaria referencia a la realidad. Su entusiasmo inicial nació de que ese encuentro lo confirmaba en aspectos fundamentales de sus ideas y también en los de algunas de las obras que realizaba en ese momento. Por otra parte, la calidad de la obra de los dos pintores holandeses y la rotunda doctrina que la justificaba lo llevaron seguramente a un momento de tentación neoplasticista que se muestra en algunas pocas obras abstractas de ese momento que son, sin lugar a dudas, una influencia de esa escuela aunque transcriptas en clave Torres García. Pero cuán débil es la tentación, y cuán fuerte es su convencimiento de que la pura abstracción es una vía cerrada, lo indica el hecho de que, muy poco tiempo después de haber conocido a Van Doesburg, pinta las primeras obras típicas del Arte Constructivo con las que cree haber obtenido la síntesis definitiva.

No es del caso señalar aquí todos los antecedentes que hay en la obra de Torres de su constructivismo del 29. Los dibujos con una trama irregular del 17, las referencias a un arte del futuro como un tablero de damas en *Hechos*, la exigencia de un arte geométrico con formas representativas convencionales como los símbolos en *Décadence et Primitivisme*, los dibujos del 27 con una trama regular, son un rápido inventario de los antecedentes previos a su conocimiento de Van Doesburg.

En resumidas cuentas, el neoplasticismo funcionó como el acicate para un arte abstracto que realizó en varias obras del 29 y algunas veces después a lo largo de su vida, y también como un estímulo para responder con una síntesis propia que cierra la década transcurrida desde su ingreso al arte moderno. El encuentro con el arte de Mondrian significa la superación de años de relativa incertidumbre en los cuales no hay casi escritos doctrinarios del artista. Ese encuentro es el que lleva a Torres a tomar grandes decisiones ante una disyuntiva nunca antes tan clara y exigente: o un arte abstracto que apuesta al mundo racional y organizado del futuro en el que el propio arte se disuelve, o el mundo complejo, racional e instintivo propio de sociedades primitivas o arcaicas regidas por una concepción religiosa. Los símbolos de los constructivos de Torres, que Mondrian podría ver como inoportunas amenidades, eran para aquél la referencia a un mundo esencial, más allá del tiempo y del progreso. Es que ese encuentro fue el de dos utopías contrapuestas: la utopía de Mondrian, que pensaba que el arte abría el camino a un futuro en que el arte estaría tan incorporado a la vida que no podría ser algo independiente, y la utopía de Torres de un arte que, a diferencia del esteticista arte moderno, embarcado en una dirección sin salida, debería reincorporar el perdido fundamento de su participación en un orden cósmico.

Todo lo anterior, tanto la obra de Torres García antes de conocer el neoplasticismo como los vínculos que tiene con él, muestran que afirmar que esa corriente es una de las dos fuentes del pintor no indica una buena compresión de su obra en sí misma y menos todavía de su papel en el arte moderno.

Es el momento de ver qué es lo que ocurre con la otra presunta fuente: el arte precolombino. Afirmar, como lo hace Rowell, que el otro elemento esencial en la constitución definitiva de su pintura es el arte primitivo es algo obvio. Pero lo que no es cierto es que en ese momento, en los años de París, ocurriera ese descubrimiento, y en particular que el arte precolombino, que Rowell presume que fue descubierto entonces, fuera precisamente el que permite que fragüe su lenguaje definitivo. Es indiscutible, y lo hemos visto cuidadosamente antes, que para Torres el arte primitivo (primero en el sentido de arcaico y prerrenacentista, y luego en el sentido de arte prehistórico o tribal) es el modelo por excelencia del arte por la importancia que Torres siempre atribuyó a la raíz religiosa de un arte integrado a los valores esenciales de una cultura que, además, adquiere por eso mismo un poder y una riqueza en su expresión específica que no pueden alcanzar las artes que integran la historia del virtuosismo técnico de la mimesis. Pero así como es falso que el arte primitivo haya sido descubierto por él en París, también lo es que haya conocido el arte precolombino en la exposición de París del 28 en el Museo de Artes Decorativas, aunque es probable que esa exposición le haya permitido revisar y profundizar su conocimiento y quizá modificar su juicio sobre el mismo. En un artículo publicado en Nueva York, durante su radicación en esa ciudad, Torres menciona sus visitas al Museo de Historia Natural, donde cuenta que vio "el arte negro, completo; el australiano, el peruano, etc." [24] En todo caso, lo que podría llamarnos la atención es que no aparezcan durante mucho tiempo otras referencias al arte prehispánico, pero lo cierto es que tampoco aparecen referencias precisas a ninguna de las artes tribales, salvo las que hace en esos mismos tempranos años veinte cuando se refiere al saqueo que hace el arte moderno de las formas de los primitivos, sin conseguir dar su auténtico espíritu. Pero incluso podemos suponer que las arte precolombinas vistas en su conjunto, y sobre todo en lo que respecta a las que se considera usualmente como más valiosas, no son precisamente el ejemplo más adecuado para ilustrar la idea que Torres se hace de un arte que sirva de modelo para orientar el, según él, desorientado arte de su época. Las artes de los grandes imperios teocráticos, o incluso de las de culturas locales desarrolladas, son mayoritariamente artes suntuarias, que cultivan simultáneamente estilos geométricos y realistas, en algunos casos con representaciones que en lugar de esquemáticas son barrocas y en lugar de deformar movidas sólo por el orden y la estructura, lo hacen para expresar lo terrible.

Veremos luego, en algunos escritos inéditos de la época montevideana, ese rechazo a muchas de las formas del arte prehispánico formulado con toda claridad, y también la idea de que el arte constructivo que predica podría ser el primer arte realmente primitivo de América. Y aunque, como veremos en seguida, aparece un conjunto reducido de obras en el año 33 con algunas innovaciones -que se ha sostenido que provienen de la influencia de la cerámica Nazca, cuestión a la que haré referencia-, no es en absoluto un aporte que modifique su arte, sino un momento experimental de los muy diversos que se pueden encontrar a partir del año 29, y que son algo así como movimientos satelitales alrededor del centro de su Arte Constructivo -satélites que a veces ingresan en las propias obras constructivas, y que en general buscan hacer lugar a maneras que, sin abandonar el fundamento constructivo, constituyan una familia variada que, en su diversidad, ayude a disolver algunas de las contradicciones irresueltas con las que Torres lidió toda su vida, en particular la de las dos grandes tradiciones del arte. Pero lo más significativo es que, aunque esas experiencias hayan sido sugeridas por los vasos de estilo Nazca, en ellas se transforma de manera sustancial la lógica constructiva de esos ejemplos y con ello se evapora la naturaleza decorativa y también la función semántica de los mismos. Es decir que son presencias escasas y transitorias, que no hacen a la configuración de su arte constructivo -ya en ese momento absolutamente desarrollado y sumamente variado- y que además solamente exhiben algunos parentescos superficiales, no estructurales, con las obras que pueden haber sugerido esos ensayos.

Pero es conveniente revisar más pausadamente estas dos invocaciones a la influencia precolombina: la de la exposición del 28 y la de los vasos Nazca del Museo arqueológico de Madrid (ahora en el Museo de América).

Con respecto a la primera, que reitero que no comporta el descubrimiento de ese arte por parte del artista, hay que recordar que la visita a la exhibición ocurre unos cinco o seis meses antes de su encuentro con Van Doesburg, y tres o cuatro meses después de escribir y dibujar su libro *Décadence et Primitivisme*. Nada en ese año 28 ni en los inmediatos siguientes indica en su obra la menor huella de ese encuentro. Pero es precisamente en los comienzos del año 29 que Torres realiza el primer constructivo que podemos llamar "típico" tal como aparece descrito en *Historia de mi vida*, en un texto que ha sido muy citado (aunque antes pintó cuadros en los cuales la diferencia con muchos de los constructivos posteriores, que por otra parte no son mayoritariamente "típicos", radica solamente en que los elementos representados de modo esquemático guardan entre sí una cierta relación temática que permite considerarlos paisajes o bodegones, por ejemplo). Y es ese el momento que para el propio artista representa un punto definitivo en su búsqueda. Un centro al cual se remiten desde ese momento todas las innovaciones, las dudas y las investigaciones radiales que se abren a partir de él, unidas a él, aun cuando parezca que divergen. Nada, insisto, en ese momento cenital muestra la presencia del arte precolombino, aunque sí de un primitivismo básico con esa presencia de figuraciones que no son imágenes de lo real sino esquemas que se integran en una estructura y cuyo diseño, aunque no su función, abunda ya en muchas obras del 28. Y es de notar que esa voluntad de simplificación geométrica se expresa muy tempranamente: desde una época temprana encontramos, en cuadros figurativos, representaciones de objetos simplificadas al máximo, que se repiten con el mismo grafismo en diversas obras, como si fuesen signos.

Pero si el arte precolombino y la exposición del 28 en nada influyen en el arte constructivo que Torres realiza desde el 29, tampoco puede atribuirse a esa influencia el desarrollo o por lo menos algunas características importantes del mismo hasta el año 33, como lo pretende Rowell. Sin duda aparecen en ese momento algunas obras con elementos nuevos y variados, pero los cuadros o dibujos del 30 al 32, a pesar de los signos de formas libres no geometrizadas, nada tienen que ver con lo precolombino puesto que son ejercicios peculiares de un uso de la forma, que simplifican de un modo más infantil que primitivo. Y no podemos considerar, como indicadores de una influencia precolombina, ni un uso de colores intensos y básicos que más bien se acercan al uso del color en el neoplasticismo y el elementalismo; ni los constructivos densos de grafismo lineal que cubren la superficie acompañando rítmicamente la estructura, que producen un efecto táctil, y que se emparentan visualmente de manera indefinible con las artes primitivas pero sin ningún rasgo precolombino específico; ni la aparición ocasional de una forma aserrada, que Torres García ha empleado ocasionalmente antes. Ninguno de estos ejemplos o rasgos pueden usarse ni siquiera como hipotéticas señales de una influencia significativa de lo precolombino y en todo caso pueden indicar la voluntad de aproximarse a las artes primitivas, voluntad que contradice la incorporación que ha hecho de lo pictórico en las obras constructivas y que puede ser vista como un nuevo momento de ese conflicto que ya sabemos que, en Torres, es recurrente e interminable.

En el conjunto de las obras del 29 al 33 se pueden señalar variaciones importantes, y en particular un cambio significativo, que es razonable suponer que tiene una causa más profunda que la voluntad de Torres de americanizar su Arte Constructivo Universal. Efectivamente, hay en los constructivos de esos años un proceso que habría que estudiar en términos cuantitativos si se dispusiera de una documentación suficiente sobre su obra, pero que de todos modos a partir de la documentación accesible permite llegar a ciertas conclusiones provisorias. Hay un momento en el cual muchas obras constructivas comportan una elaboración tonal muy sutil y compleja, que tiende a ser sustituida en los años siguientes por obras que modulan un color básico o equilibran planos de diversos colores no estrictamente monocromos. Las obras de la primera de estas maneras, que podemos llamar "pictórica", se distinguen de la manera decidida, contrastada, rápida y de una



extremada fuerza visual que tuvo el tono de Torres García en la mayor parte de la obra realizada entre el 17 y el 29. Esa nueva manera pictórica que caracteriza a muchos constructivos de los años 30 y 31 tiene algo de un ejercicio musical en el cual la pincelada fragmenta el color y multiplica los acordes. En otras palabras, en esas obras Torres se acerca al tratamiento que Cézanne, en su última época, le da al color, y se aleja de la forma más franca, plana y expresiva que le admiraba Van Doesburg (y que ni siquiera mencionan al pasar la mayor parte de los críticos recientes de Torres, seguramente menos sensibles al acorde del color que el artista holandés, y en el caso de algunos de ellos porque, quizás encandilados por la fugaz publicación neoyorkina de Duchamp, han devenido "blind men").

De todos modos, lo cierto es que no encontramos alusiones a los estilos prehispánicos en ninguna de las diversas variantes que Torres ensayó del 29 al 32. No las encontramos ni en la construcción de la estructura principal ni en los signos y en las formas esquemáticas en general, o en la relación de éstas con aquella, ni en el uso del color y el tratamiento de la materia. En todas esas obras, -aunque no respondan al formato típico que Torres García en su tantas veces citado relato *Historia de mi vida*, obedeciendo a una interna visión ideó en 1929-, lo que domina es la intención de integrar la referencia a lo real en el orden abstracto. En esos cuadros un signo no solamente significa sino que, por ser parte del orden visual que allí se constituye, es también algo así como una representación metafórica -no para ser entendida, sino para ser reconocida intuitivamente- de esa integración de toda realidad en un universo. Este es, sin duda, el logro que entusiasma a Torres en el momento en que nace la forma tipo del cuadro constructivo, por su capacidad de sintetizar lo que para él debe ser el sentido del arte.

Sin embargo, hay una zona irresuelta que ha quedado de lado. Porque, como seguirá pasando hasta su muerte, esta solución heroica ignora una parte de Torres que reaparece una y otra vez y de la cual las lecciones y conferencias de Montevideo son el documento más elocuente, dramático y exasperante a la vez. Esa zona es la de la pintura de tradición renacentista, es decir la pintura a secas, como a veces la llama, para él llena de seducción, que se le impone y se nos impone sin remedio, y que es rechazada y amada al mismo tiempo.

La hipótesis que sugiero es que a partir de ese momento Torres, que por otra parte no dejó ni en el 29 ni en el 30 de respetar su necesidad de seguir pintando de diversas maneras, estuvo tentado de hacer del Arte Constructivo Universal un arte que sintetizara también aquello que él llamaba la pequeña tradición, la tradición de la pintura que se inicia en el Renacimiento. Creyó que sin recaer en la mimesis era posible rescatar en el Arte Constructivo algo de lo que con el color vuelto luz había conseguido la mejor pintura de la época moderna. Pero también sospecho que ese logro no podía ser, sin embargo, un lugar de reposo, como no lo fueron en la época montevideana ninguna de sus sucesivas invenciones. Y que las circunstancias lo empujaron a desdeñar esa síntesis que, en tanto transaba con la pictoricidad y el deleite de lo puramente estético, debilitaba la pureza de su constructivismo. Y puedo suponer que la inminencia de un nuevo exilio de ese amado París y la idea de llevar a otro lugar (Madrid, América del Sur) su prédica, robusteció su siempre viva idea de un arte nuevo que sorteara la que él llamó tantas veces falta de base del arte de su época. Y de ese modo, como siempre, derrotado, con una subsistencia precaria, obligado a emigrar, redobló la apuesta en la dirección más exigente y radical. Es probable que en ese momento se haya definido de modo claro su idea de ser el iniciador, desde un lugar adecuado para iniciar esa campaña, de un nuevo momento del arte en el mundo. Algunos documentos muestran que ese proyecto está madurando antes de partir para Madrid. Embarcado en la misión de transformar el arte, su Arte Constructivo Universal volvía a su forma dura y pura de "arte otro", con un sentido religioso y una clara diferencia con el arte de la pintura-pintura, como había aprendido a llamarla en el París de los veinte. Así creo que puede explicarse la parte medular de sus cambios entre el 29 y el 32, que nada tienen que ver con una precisa influencia del arte precolombino y sí, en cambio, con los entresijos propios de su concepciones y con la oscilación entre una síntesis total que transa con el encanto de la pintura y la forma más pura, y también por eso más primitivista, de su Arte Constructivo.

V.- La hipótesis Nazca

Una cuestión diferente es la que nos plantean los cuadros en los cuales se ha señalado la influencia de la decoración de la cerámica Nazca. Aunque sea discutible la filiación, este es el primero de los contactos con el arte indoamericano que puede considerarse por lo menos hipotéticamente en lo que respecta estrictamente al lenguaje visual (veremos luego otro caso cuando consideremos el período que podemos llamar indoamericanista de Torres en Montevideo). Se trata de un conjunto de obras particularmente instructivo, no porque revele una influencia sino porque, si la hubiese, tendría solamente el carácter de una una presencia ocasional que sirve a propósitos del artista que no hacen por cierto a una indoamericanización de su arte. Un contacto que no tuvo nada que ver con la gestación del arte constructivo, que aparece más de tres años después de los primeros constructivos en sentido estricto, y que es irrelevante en lo que hace a la obra de Torres hasta los años 37 y 38, en los que el artista realiza una operación peculiar que marca de manera notable su producción pero sin afectar sustancialmente los principios de lenguaje plástico, y que expresa su vínculo con los estilos prehispánicos más que por la adopción de rasgos propios de aquéllos, mediante la inclusión de nuevos signos o, aun, mediante el uso de leyendas escritas que profieren, de manera no pictórica sino conceptual y lingüística, la voluntad de vincularse con la antigua tradición del continente.

Pero el grupo de obras del año 33, si bien puede



GONZALO FONSECA
Vasija. Cerámica, 15 x 11 x 11 cm. Galería de la Bahía



JOSÉ COLLEL
Cántaro, 1962. Engobe bruñido, 28 x 26 x 20 cm. Colección particular.



JOSÉ COLLEL
Sin título, 1961. Engobe bruñido, 27 x 29 x 29 cm. Colección particular.



MANUEL AGUIAR
Estructura, 1953. Óleo s/tela, 93 x 65 cm. Colección del artista.

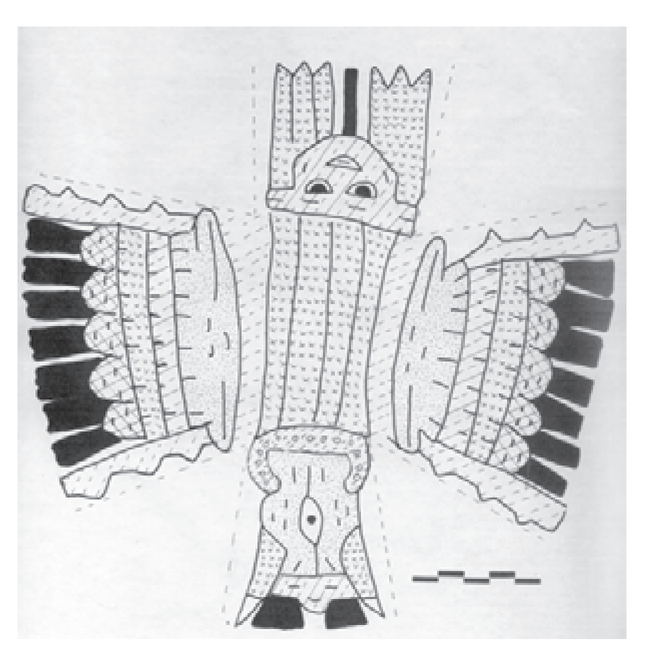


Figura 1A - Dibujo de la figura de un cuenco Nazca perteneciente al período medio



Figura 1B - Cerámica Nazca.

recordar la decoración Nazca por su colorido, no tiene desde el punto de vista del estilo ningún carácter análogo, y esto es tan así que muchos buenos conocedores del arte precolombino, que conocían estas obras -por otra parte alguna de ellas difundidas en color ya en 1973- no percibieron visualmente esa relación. Solamente a partir de ciertos datos que inducen a pensar que esas pinturas fueron realizadas por Torres a partir de su frecuentación de la rica colección Nazca del Museo Arqueológico de Madrid, fue posible sugerir ese vínculo.

Es de hacer notar que esas obras, privadas de la serenidad de la trama ortogonal y habitadas no por símbolos esquemáticos y arquetípicos sino por formas inquietantes, no son afines a las obras constructivas de Torres. Sabemos, sin embargo, que en tanto ellas refieren al orden de lo mágico y lo instintivo, con frecuencia presente en las artes primitivas, debían atraerlo, aunque no precisamente por su refinamiento decorativo y técnico, a los que nunca atribuyó mucho valor. Ese aspecto y no el lenguaje visual mismo es lo que puede haber movido el interés de Torres, quien siempre admitió un nivel intuitivo e inconsciente, inaccesible al conocimiento conceptual como parte de una totalidad en la que lo primitivo y lo clásico se unifican.

Pero si bien ese aspecto del estilo Nazca puede haberlo atraído, difícilmente podía tener influencia sobre su lenguaje pictórico. La decoración Nazca tiene una iconografía muy diferente a la que aparece en sus obras del 33, muy estilizada pero nada esquemática, y en general, a diferencia de lo que ocurre en otros estilos andinos, sus transformaciones, determinadas por la forma del soporte o por el material al que se aplican, no llevan nunca a la abstracción y sus representaciones se conservan reconocibles. Por otra parte, en el estilo Nazca los elementos iconográficos están tratados formalmente para que cumplan la función semántica relativa al sistema de creencias de esa cultura, por lo cual, como ocurre en muchas artes precolombinas, las imágenes están construidas a partir de elementos que en muchos casos tienen cada uno una significación precisa. Aunque la imagen compuesta puede ser eventualmente disgregable en sus partes, cada una de esas partes mantiene su unidad: aunque son transformables no son divisibles y en algunos casos deben mantener la posición relativa que ocupan en la imagen total de origen representativo, o en otros pueden separarse y recombinarse con otras. De ese modo cada figura se vuelve algo así como una colonia de signos que puede ser respetada en su unidad o, si se la despieza, proporcionar unidades simbólicas de nivel más simple. Por otra parte, la imagen global en tanto consiste en esa reunión de partes que pueden tener valor significativo individual y se aviene a las más diversas transformaciones, puede en otras culturas volverse irreconocible y llegar a la pura abstracción, lo que no ocurre en el caso del arte Nazca aunque puede acercase a ello. En la figura 1 podemos ver el esquema inicial, y en la figura 2 la transformación extrema a la cual se somete ese esquema en razón de la forma del cuenco, sin que desaparezca la imagen.

Este proceso puede llegar a la abstracción en el caso de ciertas imágenes clásicas tiahuanacotas que no fueron reconocidas en sus versiones textiles tardías hasta el punto de que, durante mucho tiempo, se ignoró su origen representativo. Las figuras 3 y 4 muestran la transformación de un bajorelieve de la Puerta del Sol de Tiahuanaco en una tardía representación textil que casi llega a la abstracción.

Aunque este camino hacia la abstracción no llega tan lejos en el caso de los motivos representados en la cerámica Nazca sí rige en ella el principio de una articulación de partes bien definidas como requisito de la función simbólica individual de las mismas. Veamos esto.

Una de las novedades formales que introduce Torres García en esas obras del 33 es un efecto perceptivo de línea continua. En los constructivos clásicos, cuando los signos ocupan un nicho propio,





Figura 2 - Figura lateral de la Puerta del Sol. Estilo Tiahuanaco Clásico.

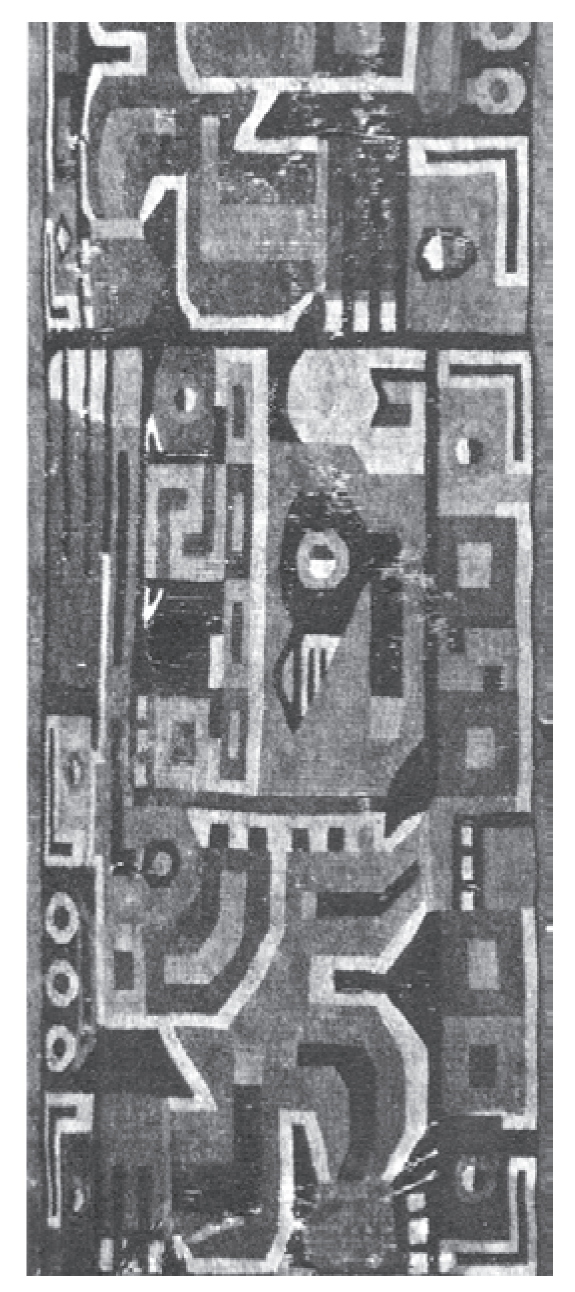


Figura 3 - Tejido Huari-Tiahuanaco de apariencia abstracta que tiene su orígen en la imagen de la figura 2.

la continuidad está excluida de manera inevitable puesto que, entonces, su dibujo no puede ser realizado sin levantar el pincel. Pero en los casos en los que los signos tienen contacto con la trama, la línea es necesariamente continua porque rara vez aparecen líneas -o conjuntos de líneas- independientes, es decir sin contactos con otras líneas u otros conjuntos. Sin embargo esa continuidad no comporta, en general, la posibilidad de un recorrido en una sola dirección, y podríamos concluir que no surge ninguna innovación, dado que en esas obras peculiares del 33 tampoco existe, en general, la posibilidad de un trazo continuo sin retrocesos. Pero esto no es una objeción porque, en realidad, no es la continuidad de las líneas en un desarrollo orientado lo que diferencia estas obras de muchas de las anteriores, sino que solamente lo hace el hecho de que en éstas se obtiene una percepción de continuidad de la línea obtenida mediante la conexión ostensible de las formas de modo que queden relacionadas, no por el contacto de las líneas que distinguen a cada una de ellas respecto de las líneas del contorno, sino por la continuidad de la línea que dibuja las formas individuales, de modo que surja perceptivamente una impresión de recorrido unidireccional a lo largo y lo ancho de todo el cuadro.

Una buena manera de ver por dónde comienza la investigación de Torres es considerar en primer lugar la obra "Constructif à la double ligne" (1932), (Figura 3), que es anterior a la serie que nos interesa y seguramente anterior a su frecuentación de la colección madrileña. Es un cuadro constructivo que no sugiere el menor influjo de las obras precolombinas, pero en el cual los signos (salvo una excepción, quizá) así como la retícula, están conectados de modo que puede verse el conjunto como una línea continua. El título es ligeramente engañoso porque la duplicación de la línea es solamente resultado de un dibujo en el que una sola línea con varios retrocesos y regresos por el mismo camino, diseña las formas de los signos y la trama. Pero lo curioso es que en este cuadro priva el orden general de las formas de los signos, cada uno en su casilla, y esa es la percepción primaria que tenemos de él, de modo que lo que a primera vista le es propio (como el título, por otra parte, lo pretende), es solamente la duplicación de las líneas que dibujan los signos y la propia retícula.

En algunas de las obras del 33, en cambio, el efecto es el inverso: la continuidad de las líneas que dibujan formas están desfasadas del color. Ese recurso que Torres García usó ya varios años antes, es empleado aquí de modo tal que la línea prive inmediatamente en la percepción y sugiera que su continuidad triunfa sobre la ruptura del color. Así ocurre en las "Formas animistas entrecruzadas" (1933). (Figura 4). En otra pintura que tiene motivos similares, "Formas animistas trabajadas" (1933), (Figura 5), el procedimiento es el inverso: no priva la envoltura de la línea sino los elementos independientes, lo que es consistente con las características de gran parte del arte andino. Pero en este caso tampoco la construcción es similar a la de la decoración Nazca. Si en el primero de estos ejemplos, lo que se opone radicalmente a ese estilo es la continuidad de la línea, en el segundo es la

ambigüedad forma-fondo que nunca encontramos en el estilo Nazca.

Por otra parte, tenemos que reconocer que si bien el sistema constructivo difiere radicalmente del sistema constructivo Nazca y de buena parte de los sistemas decorativos indoamericanos de culturas desarrolladas que, como hemos visto, están determinados por las funciones semánticas que deben cumplir, no hay duda de que Torres en unos pocos casos, entre los que están los dos que venimos de considerar, se inspira en algunos elementos gráficos indoamericanos, pero ningunos de ellos específicamente Nazca. El único estilo que puede vincularse a Torres es el de Tiahuanaco, o todavía más, la forma en la cual cierta influencia tiahuanacota puede hallarse en culturas del norte de la Argentina. Si bien este estilo responde a la descripción que hicimos más arriba, de una construcción que mantiene sus partes suficientemente independientes como para que ellas sean usadas como símbolos individuales, tenemos ejemplos notables de cómo esa función permite que se realice algo que el estilo Nazca no realiza sino en un grado menor. Me refiero a que en la medida en que la forma principal está integrada por "piezas", cuando se va transformando por diversas razones -por ejemplo, el pasaje de la piedra labrada al textil- aunque se respete la posición, a lo largo del tiempo puede llegar a una forma abstracta que tiene una estructura topológica equivalente a la figura original. El hecho de que los estilos tiahuanacoides hayan podido llegar a esa abstracción es resultado de dos factores. La transformación es determinada por el pasaje de la piedra al textil, y es luego el carácter semántico de la imagen lo que impone que, en esa transformación, se mantenga una estructura, que podemos llamar sintáctica, y que genera la estructura visual en la que se ordenan los elementos gráficos. Esa doble operación es lo que aproxima estas obras a la concepción plástica de Torres, y lo que me lleva a suponer que éste estilo, por haberle sido más afín, puede haber tenido mayor influjo sobre él, en particular los textiles que derivan del estilo clásico. En ese sentido es interesante considerar un tejido tiahuanacoide que llega a la pura abstracción. (Figura 6).

VI.- El proyecto indoamericanista

Torres García llegó a Montevideo con un programa que es el mismo que llevó a España y que comportaba simultáneamente dos tareas, una quizás realizable y otra utópica. La primera consistía en actualizar un medio provinciano en lo que respecta a las artes visuales, como era el Madrid de 1932, o un medio periférico como el Montevideo de 1934, en los que seguía dominando un arte entendido como representación, como mimesis. La segunda tarea, la ciclópea, consistía en la transformación del arte contemporáneo que, según Torres, estaba embarcado en una dirección que lo llevaba, por su esteticismo, a la ruptura con lo más esencial del hombre, y a su desaparición si era consistente con sus supuestos teóricos de pureza abstracta.

Un año y medio después de su llegada, en plena



Figura 4 - Joaquín Torres García, *Constructivo con doble línea*, 1932.

misión predicadora, en la que la actualización no se limitaba a defender el arte de vanguardia sino a promover su propia concepción, lo que generó muchas asperezas y desavenencias, publicó su primer libro montevideano, *Estructura*[25] -muchos de cuyos textos habían sido escritos en Madrid, y muchos de cuyos textos serían incorporados, nueve años después, a su *Universalismo Constructivo*[26] -.

En *Estructura*, Torres hace una referencia a la particular adecuación que tiene su concepción del arte con el paisaje uruguayo:

"*Aquí como en Egipto, frente al desierto, tendríamos que hacer un arte monumental, como la Pirámide, dominar la desnudez de la loma, poblar el espacio con la idea. Y no un arte elegante como el francés o el italiano, o el griego; sino un arte robusto, de grandes líneas afirmativas y de volúmenes de gran proporción. Zonas grandes, ocupadas por construcciones a la manera druídica: algo poderoso que quitaría la angustia de sentirse anonadado por la inmensidad de la monótona ondulación de la cuchilla. Y arte con sentido universal, ya que, sobre la tierra desnuda, ya no nos queda más que la contemplación de los astros, y la consideración del destino humano. Arte metafísico también.*" [27]

Este pasaje, que merece una atención que no puedo concederle aquí, interesa ahora por el hecho de que está incluido, así como otras partes de las mismas





JONIO MONTIEL
Máscara, c.1948. Madera tallada y óleo, 28 x 17 x 2 cm.
Galería Oscar Prato.



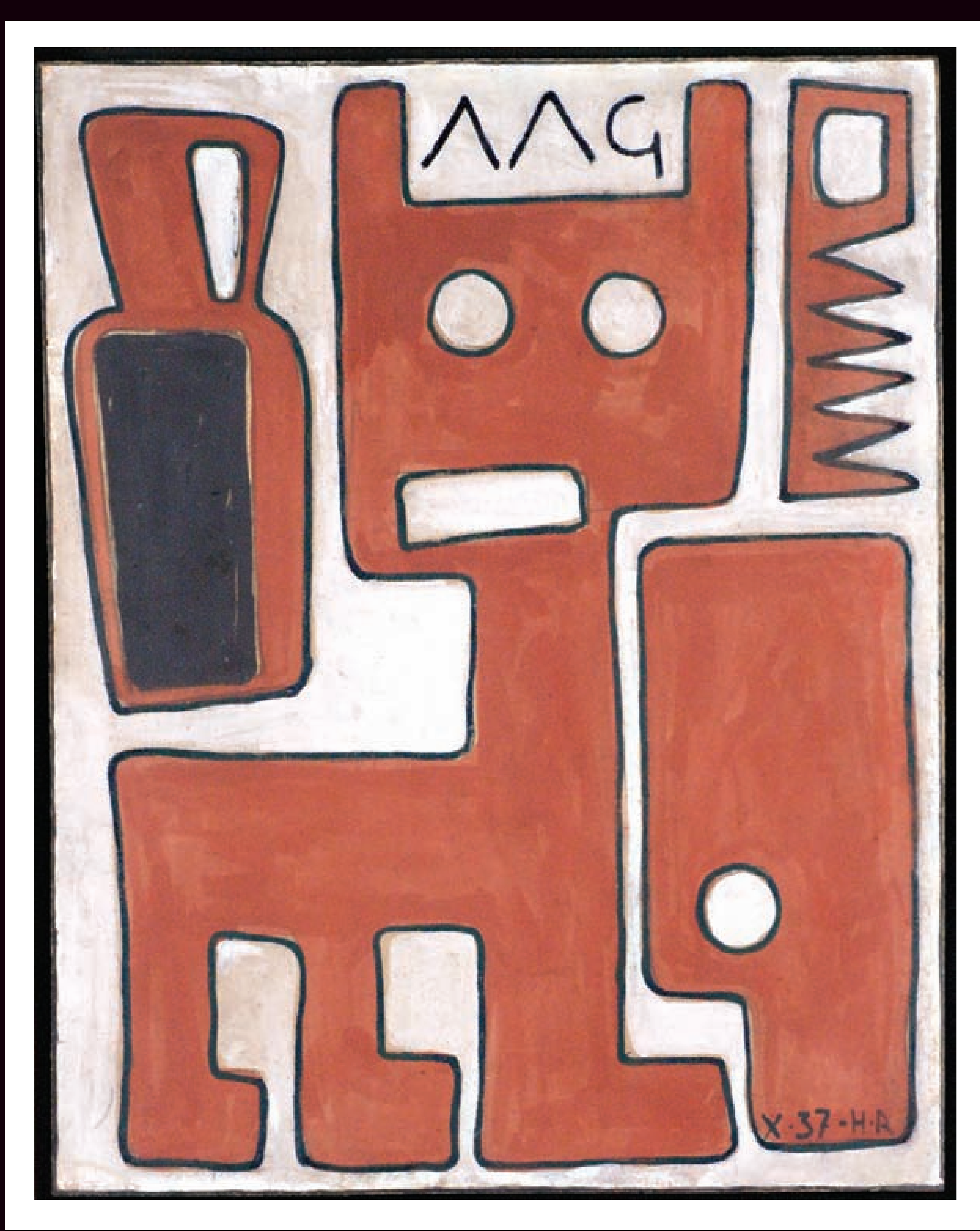
JORGE VISCA
Máscara, 1962. Madera tallada, 14 x 47 x 4 cm.
Galería Oscar Prato.



RODOLFO VISCA
Caja forrada con envases de óleo en plomo, 1952.
Madera y plomo, 7,5 x 17 x 12,5 cm.
Galería de la Bahía.



GONZALO FONSECA
S/título, 1951. Cerámica, 6 x 31 x 28 cm.
Galería de la Bahía.



HÉCTOR RAGNI
Construcción en forma animal, 1937. Témpera s/cartón, 101,2 x 80 cm.
Colección Joaquín Ragni.



Figura 5 - Joaquín Torres García, *Forma animista entrecruzada*, 1933.



Figura 6 - Joaquín Torres García, *Formas animistas trabajadas*, 1933.

páginas de *Estructura* (pp. 136-138), en Universalismo Constructivo, lección 42, donde se lee, a continuación del pasaje citado, lo siguiente:

"*Y al fin quizás, el arte de tradición de la grande América. ¡Pero, nada de arte incaico, ni maya ni azteca! Otro arte: el arte que debe realizar, a pesar de todo, un hombre de hoy*".[28]

Según la fecha que se les atribuye en *Universalismo Constructivo*, esas páginas fueron redactadas unos cinco meses antes de la aparición de *Estructura*, lo que podría llevar a suponer que se trata de una supresión previa a la publicación de ese libro y no un agregado hecho nueve años después, cuando se publica *Universalismo Constructivo*. Pero esa presunción es inválida porque en ninguno de los casos en que los textos de *Estructura* aparecen modificados en *Universalismo Constructivo* se indica la fecha de la modificación sino la de la versión original.

Sea cual fuere el momento en el que se hizo la intervención -supresión inicial o agregado tardío- podemos sacar una conclusión bivalente, porque en los contextos de ambas fechas las referencias al arte prehispánico no son protagónicas en los escritos de Torres. El texto agregado o suprimido es congruente con lo que podía pensar en cualesquiera de los dos momentos, y el interés de precisar la fecha radica solamente en una cuestión de énfasis.

Si el texto fue suprimido en el 35, esto podría indicar que está en germen la idea de que en América están dadas precisamente las condiciones para que se realice la utopía de un arte que continúa la gran tradición de las culturas arcaicas pero, a los efectos de que eso no se confunda, por ejemplo, con el muralismo mejicano y su indigenismo o con ninguna resurrección o copia de estilos prehispánicos, escribe en ese momento la frase en cuestión. Que luego la excluya y no la publique en su primer libro puede explicarse por el deseo de evitar una polémica con las corrientes mencionadas que tenían en el medio algunos continuadores (la polémica con uno de ellos, no vinculada al indigenismo pero sí a la función social y política del arte, la mantuvo con Berdía el mismo año de su regreso al Uruguay), pero sobre todo por el cuidado con el que manejó su relación con el muralismo mejicano, y en particular con Siqueiros. O incluso podría pensarse, a partir de un argumento opuesto que tiendo a preferir, que en ese momento la referencia a un arte americano era ya, aun desvinculándolo de las culturas prehispánicas, una referencia peligrosa. No olvidemos que Estructura está dedicada a Piet Mondrian.

Si, por el contrario, el texto no fue suprimido en el 35 sino agregado en el 44, indicaría su voluntad de acentuar el aspecto americano de su propuesta, que sin ese agregado parecería indicar que en el 35 le era más razonable pensar en las pirámides de Egipto que en el arte amerindio como antecedente evocable para promover el nuevo arte que venía a predicar. Pero a su vez, relativamente disconforme -según lo veremos en otros textos de los cuarenta- con el modo como había promovido un arte constructivo americano con fuertes referencias a las artes prehispánicas, adicionó, al primer agregado que hacía caudal de la adecuación del constructivismo a la condición americana, un

nuevo agregado que corregía de manera contundente ciertas lecturas de su propuesta que él mismo había ayudado a generar y que influyeron en su propia pintura durante unos dos o tres años.

Unos meses después, en el primer número de *Círculo y Cuadrado*, de mayo de 1936,[29] Torres escribe un artículo en ocasión de una exposición de textiles precolombinos que podemos considerar un documento esencial para conocer su postura en ese momento, ubicado tres años después de los cuadros madrileños que tienen reminiscencias prehispánicas, y a menos de dos años del momento en que el tema del arte precolombino se vuelve protagónico en el programa de la Asociación de Arte Constructivo y deja su marca en los cuadros que Torres García pinta en los dos o tres años siguientes.

En ese sentido, es un texto que nos ayuda a interpretar aquellas experiencias del 33 y a la vez desde qué actitud previa es que el artista lanza su proyecto indoamericanista.

La primera conclusión que podemos sacar del texto es que, en él, Torres se mantiene en la actitud en la cual la tarea primera y elemental que tiene en su país es actualizarlo, y que es desde ese punto de vista que considera el arte prehispánico. Esto tiene su importancia, porque no debemos confundir dos cosas que Torres no puede evitar que muchas veces se confundan en su prédica, en la cual el objetivo de hacer comprender el arte de este siglo queda oscurecido por el objetivo mayor que consiste en difundir su constructivismo universal, y aun a veces, por el extremo maximalista de dar un golpe de timón a la dirección del arte que domina en el siglo XX.

En el cumplimiento de su docencia modernizadora Torres destaca en el arte prehispánico "*su parte de creación, de concepto de la plástica, de simbolismo y representación esquemática, tan de acuerdo con el punto de vista moderno*" hasta el punto de que "*las podríamos confrontar con las más bellas creaciones de un Paul Klee*", con las que "*existe un parentesco espiritual.*" Pero también introduce una semilla de su concepción universalista cuando agrega que "*Otro aspecto es el de la concepción como totalidad cósmica, que nos dan ciertas composiciones; y, en esto, ya llevan ventaja a cualquier moderno. Es, pues, punto importantísimo a fijar.*"

Algo más adelante, agrega:

"*Este es el paso que ha dado modernamente el arte y que nos avecina con estas antiquísimas obras. Y aun podría establecerse mayor parentesco si quisiésemos examinarlas desde otro ángulo: el estilo, la calidad.*

Debido al empleo de materiales simples y de medios restringidos, una sobriedad se advierte a primera vista. Tampoco este aspecto ha escapado a los modernos. El arte negro y el arte australiano, y este de América, sin duda alguna los ha puesto en el buen camino. A la sagacidad del 'marchand' tampoco ha escapado este aspecto tan interesante. Por eso al lado de una piedra asiria o egipcia, al lado de una máscara negra o un escudo australiano, de un tejido persa o precolombiano, pondrá la mejor obra cubista."

Quiero subrayar que Torres insiste aquí en el concepto de arte esquemático, arte que rompe con la realidad visual como modelo a copiar y construye de



Figura 7 - Huari. Tapiz abstracto, siglo XV D.C.

un modo simplificado y conceptual, pero a partir de ella; concepto éste que es decisivo para determinar si cierto estilo es o no análogo a los que el artista asimila como formando parte de una tradición común y que, como veremos luego, no abarca, en su opinión, a todas las culturas arcaicas. Y también es significativa la referencia a los "medios restringidos" y los "materiales simples".

Lo interesante de todo esto es que son rasgos que definen algo así como la idiosincrasia, el temperamento artístico de Torres García: desde principios del siglo encontramos, muchas veces, incluso como escapando a la impronta del lenguaje que usa en una obra, ese incontenible instinto de la simplificación esquemática que conserva siempre, en su sencillez y de manera inexplicable, su marca personal. E incluso en su pintura a partir de los años 17, en sus dinámicos paisajes urbanos, aunque parte de la realidad visual, la reconstruye en muchos casos como un grafismo esquemático. Y lo mismo podemos decir respecto de los medios restringidos y los materiales simples que son una constante sin excepciones de su obra entera. Estos rasgos esenciales y personalísimos de su obra, tan evidentes además, hacen que sea incomprensible que se pueda definir el arte constructivo como la asimilación de influencias externas (la geometría de la trama ortogonal neoplasticista y el esquematismo primitivo) cuando ambas cosas van desarrollándose como medios propios a lo largo de su vida.

Los textos citados de *Estructura* y de *Círculo y*

Cuadrado muestran con toda claridad que las pinturas del año 33, que podemos llamar experimentales, no marcan el surgimiento de una nueva concepción ni privilegian en absoluto el arte precolombino como paradigma. Más aún, no indican en absoluto que el arte precolombino sea para Torres una referencia privilegiada, y es explícitamente incorporado en pie de igualdad a una tradición variada y universal que abarca innumerables culturas primitivas y arcaicas. Tal posición es consecuente con lo que nos indica la producción de Torres en los primeros años montevideanos, en los cuales no hay, salvo alguna posible excepción, ninguna obra que sea continuadora de las del 33 o precursora de las del 38 (con antecedentes en el 37). En ese sentido, cierran definitivamente la cuestión sobre las obras del 33 que quedan circunscriptas a un conjunto experimental, que no puede ordenarse en ninguna secuencia que permita hablar de un encuentro con el arte precolombino, que dé una clave de lo esencial o lo valioso que ese encuentro fue para la obra de Torres.

Lo notable es que en el lapso de poco más de un año Torres escribe, en diciembre de 1938, lo siguiente:

"*Y puesto que la caduca civilización de Europa se descompone y se hunde, pues perdió el camino de la sabiduría, hallándolo nosotros, y que es el de esa ciencia universal, vieja como el mundo, podemos, cumpliendo con una eterna ley del equilibrio, restablecerla nuevamente aquí.*

Y ahora, que no se crea justo esto que digo. Pero ¿podemos dar algo a Europa que no venga de allí, y que sea, al mismo tiempo, un equivalente? ¿Qué se ha creado aquí que sea una nueva estructura en cualquier terreno?

Pensemos en el arte incaico." [30]

Como podemos ver se trata, en primer lugar, de una forma explícita de indicar que el proyecto más importante, el de la creación de un arte que se separa de la modernidad, se ha vuelto protagónico. Pero lo más notable es que no solamente aspira a continuar lo que aportó esa modernidad dándole un contenido que lo cargue del sentido universal, cósmico, que el arte constructivo se propone expresar y del cual debe nacer, sino que, más allá de su realización en un grupo de artistas periféricos que mantenga encendida una llama que cree eterna, busca colonizar culturalmente una Europa caduca.

Es el pasaje de la utopía de un arte que recupere un sentido perdido, que pueda ser vivido y realizado desde una concepción del mundo que nos remite a culturas remotas, a una utopía maximalista que pretende ser el punto de ignición de una transformación universal y no solamente de la creación de un grupo testimonial. Pero lo más curioso de tal cosa es el momento en el cual esto ocurre. Un momento en el cual la prédica de Torres ha sido intensísima, y muy fuerte su influencia sobre el medio artístico y sobre el mundo de la cultura nacional, pero en el cual no solamente los resultados no lo satisfacen, sino que se producen resistencias y defecciones.

El proyecto bivalente de, por una parte, actualizar el medio nacional con una comprensión no meramente externa del arte moderno, y por otra parte que esa comprensión implicara, a la vez que reconocer el valor de las vanguardias, la necesidad de transformar su sentido y su lenguaje, no era por cierto un proyecto realizable. En esos primeros años, con la excepción de un pequeño grupo de admiradores, algunos de los cuales coincidían con los aspectos más "filosóficos" de sus ideas -y esto les era más fácil a quienes compartían con él una concepción religiosa, fuese o no confesional y más aún cuando no eran pintores, como fue el caso de Esther de Cáceres- para la mayor parte de los artistas las certidumbres de Torres García iban mucho más allá de lo que ellos podían compartir. En setiembre del año 1937, y en mayo del año 38, se procesan discusiones en la Asociación de Arte Constructivo de las que hay algunas referencias, sin ningún detalle, en los dietarios de Torres. En diciembre de 1938, publica el Manifiesto 2, en el que figuran algunas de sus viejas ideas -pero aquí aparecen también algunas ideas ocultistas, que se encuentran muchas veces en textos inéditos del pintor pero a los que en general expurgaba cuando daba sus escritos a la imprenta- y cuyo objetivo principal es reconocer que sus propuestas no han tenido éxito porque las condiciones no estaban dadas para ello:

"*Todas las cosas que tiendan a asignarse un lugar en la vida tienen sus fases de desarrollo. A esta ley común no escapó el constructivismo. Por esto, finida esta primera etapa de exposición (podría decirse de siembra de la idea) ha de sucederle otra: la de germinación y desarrollo. Ocultas bajo tierra las semillas sin sospechar nadie su existencia, puede que un día sorprenda ver como dan testimonio de que ocultamente germinaron. Yo tengo absoluta fe en esto. Yo tengo fe de que esto es algo fatal. Pero, como he dicho, cumplida esta primera fase de exposición, agotados ya los medios para que se llegue a una profunda comprensión de su esencialidad, ahora debe, a mi juicio, cesar tal trabajo. No tengo, por esto inconveniente en admitir que se diga: "El constructivismo fue. Nadie piense en él. Su propio divulgador ya no se ocupa más en insistir con sus conferencias. Al fin pasó tal cosa molesta!*"

Y agrega más adelante que la Asociación sobrevive, pero ahora con otro sentido:

"*Pero como quiera que habrá quien o quienes, movidos por cierto interés quieran estudiarlo [el constructivismo], ahí están los textos con los que podrá satisfacerse. Y como archivo de ellos y oficina para nuevas publicaciones, así como también para seguirle estudiando, sobre todo en las culturas de América, está esta Asociación que ya no será* ***sede de un movimiento****, sino lugar de estudio y de divulgación de la idea constructiva en cualquier cultura, preferentemente en la indoamericana*".[31]

Esta tarea está justificada en el *Manifiesto 2*, pero no está justificada la preferencia sino de manera genérica:

"*Muestro interés pues, por el aborigen de estas tierras de América, sea el de hoy o el de ayer, puede verse ahora que no obedece a otra razón que a la de hallar en él al hombre en ese plano universal, no deformado aún por la civilización, a la cual nosotros nos hemos permitido llamar* ***decadencia***". [32]

No es simple explicar de qué manera se llega a esto. Una buena forma de documentar el proceso es revisar el contenido textual y visual de *Círculo y Cuadrado* a



FRANCISCO MATTO
Constructivo azul, c/1968. Relieve en madera y óleo, 91 x 114 cm.
Colección M.S.



lo largo de los números publicados en los años 37 y 38.

Los Nº 3 y 4, de febrero y mayo respectivamente del año 37, son particularmente equilibrados en lo que podríamos llamar la línea de la actualización. Allí encontramos textos del neoplasticista Gorin, del músico Varese, de Theo Van Doesburg , de Vantongerloo, e incluso una nota del, en ese momento, joven pintor español amigo de Torres, Luis Castellanos, también próximo al neoplasticismo, a quien Torres en una nota debe contradecir por la excesiva severidad con la que habla de los grandes pintores de la tradición renacentista y barroca.

En el Nº 5, de setiembre del 37, en el momento de la construcción del Monumento Cósmico, hay una primera referencia al proyecto indoamericanista en un artículo de Torres García en el que dice: "*Basados en ese concepto de cultura integral hemos creído encontrar un fuerte apoyo en las profundas culturas de América y sobre todo en el (sic) de nuestro Continente: en la incaica*". Y en ese mismo número se reproduce una piedra labrada de Torres con signos occidentales, orientales, técnicos, matemáticos, y un monolito de Tiahuanaco.

El Nº 6, de marzo del 38, reproduce en su portada el Monumento Cósmico en la etapa final de su construcción. En él aparecen incididos numerosos signos entre los que no figura ninguno específicamente precolombino. Aparecen signos matemáticos, mecanismos, ancla, locomotora, reloj, herradura, balanza, etc. Lo primitivo solamente aparece bajo la más simple máscara, el pájaro esquemático y la mano esquemática. Por otra parte, en las obras reproducidas encontramos una variante notable: la reproducción de algunas obras de discípulos de Torres que rehacen algunas de las experiencias de formas angulosas, escalonadas o aserradas que Torres realizó en Madrid. Presencia fugaz que no se reiterará en ninguno de los números siguientes. En una línea personal, que suele destacarse del conjunto, también se reproduce una obra de Augusto Torres que tiene una visible raíz africana.

El Nº 7, de setiembre del 38, que es el último de esa serie, está embarcado plenamente en la nueva línea indoamericanista. Reproduce varios dibujos que aparecen también en *La Tradición del Hombre Abstracto*, publicado también ese año, e incluye un artículo de Torres García en el que señala que el primitivo americano tuvo conciencia del equilibrio entre sus facultades intuitivas y las racionales, algo que ha perdido la cultura moderna. Y concluye: "*Por esto en arte (y como en todo) queremos estar en la prehistoria, y de ahí la razón de ser de nuestro arte constructivo*". Publica además un artículo de Luis Valcárcel, director del Museo de Lima, sobre la línea recta y la geometría en la cultura incaica.

Un texto inédito que, por su tenor, parece haber sido leído a los integrantes de la Asociación, que no está fechado pero seguramente es de fines del 38, se refiere a la nueva situación de la Asociación como la de "un templo vacío, una religión sin creyentes", con lo que define el destino de aquella no como el lugar en el que se comparten las ideas, sino que solamente se comparte un objeto de estudio. Torres reconoce que no es posible constituir un grupo de artistas con un credo común, y modestamente se recluye y deja en marcha un simple lugar de estudio.

Es extraño, sin embargo, que este reconocimiento de un fracaso, acompañado de estas decisiones que parecen indicar una retirada humilde, sea estrictamente simultáneo con el texto que mencionamos antes del *Universalismo Constructivo*, en el cual se propone colonizar el arte y la cultura europeas.

Entre ambos textos, que parecen contradictorios, hay sin embargo un nexo que permite ponerlos de acuerdo. Ese nexo es la referencia al arte prehispánico. ¿Cómo podemos entender que ocurra ese cambio rápido en las ideas y los proyectos de Torres García por el que pasa de una referencia al arte prehispánico, como la que hace en el artículo del primer número de *Círculo y Cuadrado* -que no privilegia su estudio y menos todavía su elección como el que marca el matiz propio de un arte americano- a la propuesta del arte incaico como el modelo que, en América, posee el sentido de estructura que podemos aportar a Europa, a lo que agrega la decisión de admitir la supervivencia de la Asociación de Arte Constructivo con la misión de estudiar y difundir las culturas indoamericanas?

Creo que la respuesta es que Torres resolvió de manera imaginativa una nueva estrategia acorde con su terquedad, para la que reconocer que se daba por vencido nunca fue otra cosa que una interjección previa a la nueva batalla, y utilizando también cierta astucia, de la que no carecía, para recomponer sus posiciones. La idea de que el arte precolombino debía jugar un papel nuevo servía a la vez a la utopía local y a la utopía maximalista. A la utopía local -es decir al proyecto de crear el foco constructivista en el continente- porque el arte precolombino en ese nuevo papel era capaz de atraer de un modo encarnado, concreto, asociado a la idea de pertenencia histórica y cultural al nuevo mundo, a los que no podían ser movidos directamente por la idea metafísico-religiosa que Torres predicaba. Y también servía a su utopía maximalista de salvar el arte de la desaparición a la que lo condenaba la pureza abstracta o la extrema trivialización en tanto mero hijo de la publicidad (dos destinos que, como vimos, Torres previó proféticamente), porque ofrecía al mundo en quiebra de la vieja Europa la novedad del más antiguo -y para Torres, eterno- fundamento del arte.

Si todo lo anterior puede pensarse a partir de la actitud que se define públicamente en Torres a fines del 38 y que otros textos posteriores explicitan y acentúan, hay un manuscrito inédito de Torres que es algo más de un año anterior a los textos citados y que corresponde seguramente a una charla dada por el maestro a los integrantes de Asociación de Arte Constructivo. Ese manuscrito muestra, sin lugar a dudas, que por lo menos hasta julio del 37 Torres, aunque tuviera in mente el arte precolombino, no lo propone genéricamente como modelo ni como estandarte, y esto no solamente porque no lo distingue de manera particular dentro de esa gran tradición, sino porque en esa gran tradición le preocupa distinguir aquellas culturas en las cuales puede

encontrar al pueblo verdaderamente primitivo, idílico.

"*Tenemos así al momento de comenzar que, como en Egipto o en la India, en Caldea o en Grecia, el pueblo trabajó para Reyes y Sacerdotes. La historia de siempre. Y aquí ya no hay que preguntar si fue feliz tal pueblo.*

¿Dónde pues estará el verdadero pueblo primitivo idílico?

Ese es el que queremos encontrar. Porque, en dando con él damos con el arte verdadero y con la pureza. En sus dominadores la ostentación, a veces la crueldad, la lucha con hombres y animales, la jerarquías, los retratos… el arte ilustrativo. Nada queremos fuera de lo prehistórico: el pueblo -grande o pequeño- la tribu, la aldea. Y el otro arte toma de éste su fundamento que luego reviste pompa, porque los primitivos son siempre los creadores, los inventores de todo."

Y luego:

"*Si un vaso es santafecino o del Cuzco ¿qué nos da? Que responda tal pictografía o dibujo a lo profundo de la naturaleza, que nos muestre un conjunto universal: esto es lo importante. Y nuestro arte, si da eso, será igualmente importante. Pero tal vaso imitativo -esos huacos del Perú que encantan a los sabios ¿qué nos da si su sentido es particularista? Porque hay que decirlo en una palabra: lo que siempre buscaremos será al hombre universal, no a los individuos! sean Reyes, Sacerdotes o Magos.*

Y lo universal es lo puro geométrico y no lo imitativo. Por esto nuestro hombre tendrá que ser siempre el prehistórico."

Y algo después inserta este diálogo:

"*Me enseñan un mascarón del Templo de la Luna, de la civilización Tolteca:*

-Mire usted, qué labor, qué estilo!

-Sí, es cierto, pero no es bella. Es arte barroco recargado, por eso sin proporción, pues la proporción estaría en eso, en lo pleno y lo vacío. Pero… ¡es tolteca! Ah.

Y aun en la misma prehistoria ¿todo es bueno? No. Sólo lo que esté de acuerdo con la Regla.

¡Santa lógica! ¿hay cosa más divina? Pensar que sólo bastaría… pensar un poco. Y la Regla ahí se basa.

Hay quien negaría todo esto y será porque ya tiene el gusto deformado. Por esto todo el trabajo de la cultura es depuración. Ir de lo complejo a lo simple."[33]

Estos planteos, que no aparecen formulados con tanta claridad en ninguno de los escritos éditos, nos confirman en la hipótesis de que su opción indoamericanista no solamente no proviene de una actitud nacida a partir de los contactos previos con el arte prehispánico, ni con sus experiencias -que no tienen continuidad- de los años 33, inducidas por las colecciones madrileñas de arte precolombino, sino que ni siquiera son responsables de la resurrección, cuatro años más tarde, del indoamericanismo de Torres, ni en lo que respecta al lenguaje de la pintura ni a las motivaciones conceptuales que lo mueven.

Confirman en cambio lo que era presumible: que el arte precolombino -que Torres conoció, sino antes, en el año 20 en Nueva York- es decir, el arte de los grandes imperios teocráticos con su complejidad barroca y su lujo, no era por cierto el paradigma de la austeridad y la simplicidad de las artes primitivas que Torres admiraba. Un intento de justificar la adhesión genérica a lo arcaico con la conciencia de las diversas calidades que el arte arcaico puede tener y la diversa adecuación de sus lenguajes al modelo torregarciano, está abocetado en la idea de que el pueblo simple transfiere algo de su arte a los imperios que lo suceden. La búsqueda del pueblo idílico, que aquí está planteada como un problema, seguramente es algo que Torres no tiene todavía resuelto, aunque las referencias a Cuzco parecen indicar que está en la dirección de lo que nos va a sostener en la *Metafísica de la prehistoria indoamericana*,[34] a saber: una interpretación del Imperio Inca y sus instituciones que tuvo mucho favor y cuya veracidad no nos compete evaluar aquí. Nos queda sin embargo un pequeño enigma que veremos más adelante, que hace a un pasaje de este manuscrito y a la incidencia de ciertos estilos andinos, principalmente en la obra de los años 38 al 40.

Lo cierto es que todavía a mediados del 38 el planteo de Torres se limita a la inclusión del arte precolombino de un modo genérico, que incluye el arte que alguna de las citas anteriores considera que ha perdido o desnaturalizado la simple calidad de lo primitivo.

"*La tradición de la civilización es la tradición del HOMBRE ABSTRACTO. El bárbaro sólo vive en el hombre concreto, real.*

Tradición del HOMBRE ABSTRACTO: tradición de construcción. El hombre de todos los tiempos: junto al prehistórico, junto al primitivo, junto al azteca y el inca, junto al egipcio y el griego -en la Edad Media- allí estaba. La civilización de las edades, pasando: de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrustada en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol".[35]

Hay que observar que esa unificación que realiza Torres, y que podemos llamar utopía del pasado, parece ser un modo de fundar una utopía para el futuro: el pasaje de la superstición a la filosofía y de la fuerza a la justicia, hace que los términos sucesivos se fusionen en el proceso que es la unidad de los mismos, y la barbarie inicial desaparece absorbida por su poder de gestar la civilización: el proceso es el espíritu. El hombre abstracto es el que lo encarna y la barbarie solamente vive en el individuo concreto. Esto parece un oportuno expediente para que el primitivismo tribal, las formas de sociedad idílica que buscaba Torres, subsistan en la civilización, y lo primitivo y lo clásico se unifiquen.

En la *Metafísica de la prehistoria indoamericana* se configura la fugaz doctrina indoamericanista de Torres en su forma más radical, en particular en lo que hace a su concepción idealizada de la cultura inca. De todas maneras, reitera permanentemente que la elección de lo precolombino no es una elección estilística, y que lo que la justifica no es su particularidad sino el hecho de que forma parte de la gran tradición: ya el título "metafísica de la prehistoria indoamericana" indica que no se trata de un examen del arte ni de un modelo estilístico, y que el pintor nos habla aquí de un modelo de sentido y una visión del mundo. Pero la relación





Figura 8A - Joaquín Torres García, detalle de *Grafismo Mágico*, 1938.

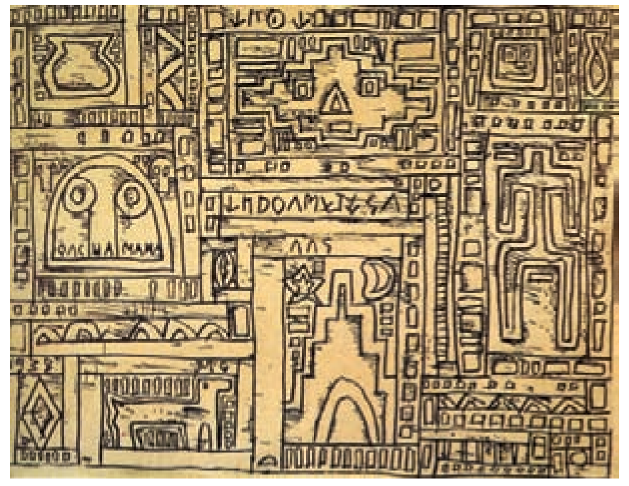


Figura 8B - Joaquín Torres García, *Pachamama*, 1938.

del arte precolombino con el arte constructivo que Torres quiere en este momento promover como un arte para toda América no es definida de modo unívoco en el sentido de que se trata solamente de participar de lo que Torres llama la tradición del hombre abstracto, es decir, sin que el estilo se contagie de las maneras o el carácter de formas históricas. En un pasaje, afirma que un arte como el que propone, solamente será pariente de las artes prehispánicas en lo que hace a su identidad en lo esencial, no en sus rasgos de estilo.

"Por todas estas razones, podemos decir, que nos solidarizamos (para continuarla) a esa gran civilización. Y, como no hemos resuelto nuestro problema estudiándola, sino tratándolo por cuenta propia, si puede haber una identidad en cuanto a lo esencial (y esto siempre tendrá que ser así en cualquier época siempre que el problema se lleve al plano universal) si existe esta feliz ***coincidencia*** *en cuanto a su íntima estructura, tendrá, como es natural (por ser nosotros hombres de hoy) que ser bajo un aspecto distinto".*[36]

Lo que reafirma más claramente e incluso establece como precepto:

"Pues bien, nuestra aspiración sería que, nuestro arte constructivo fuese el arte de toda la América del Sur. Y para esto, no ha de extrañar que pida la cooperación de todos. Debemos hacer un arte de todos: un arte casi anónimo, como en las grandes épocas. Y esto aparte de que, por otro lado, dé al arte cada uno, una expresión personal.

Y con esto pensamos ahora tocar tierra firme, base. Y el precedente incaico nos justifica. ¿Para qué pues, ya ir más detrás de vanas soluciones del arte? Enderecemos derechamente a este, grande, noble, y humano; demos constancia, en la forma en que podamos, de que el hombre de hoy puede remontarse a las esferas de otro tiempo y pese a la concepción material y estrecha de nuestro tiempo. Y no tengo que decir, que nuestro arte no debe tomar, ni una sola línea, ni un solo motivo del arte incaico, ni de otro de América del Sur. Dada la regla, tenemos que crear con materiales propios y según la propia inspiración. No repitamos lo que se está haciendo en ese sentido de reproducir aquel arte, por parte de muchos artistas del Continente." [37]

Sin embargo, en la misma época, Universalismo Constructivo dice algo que modula esa exigencia y en cierta medida la debilita, porque admite no solamente un matiz propio de lo americano, que no parece descriptible, sino también ciertos símbolos que le dan a la obra una función referencial que apunta a su carácter americano:

"Queremos pues, reintegrarnos a la gran cultura de Indoamérica, y particularmente a la incaica por entender que, aunque nuestro arte ha de ser moderno, aun ha de tener un matiz particular de estas latitudes, y que podemos hallar, si, bajo el aluvión europeo, sabemos captar esa rara quintaesencia de nuestro suelo americano. Si se ve prodigado el sol en nuestras composiciones (INTI) es que no hemos querido olvidarnos de nuestro origen. Pero una advertencia aún: tampoco olvidemos que estamos en el siglo XX. No olvidemos tampoco, por otra parte, que la gran crisis del arte en los tiempos modernos, es la falta absoluta de una fe religiosa." [38]

Es obvio que Torres debía aceptar que las obras realizadas en el marco de este proyecto mostraran elementos que permitieran reconocer su afinidad con lo prehispánico. De otro modo mal podrían cumplir el papel que Torres les confiere: volver viable el proyecto del Universalismo Constructivo, gracias al llamado a un sentimiento de pertenencia continental. Debo insistir en que no creo que se pueda entender la invocación del arte precolombino, en el mismo momento en que manifiesta que ha terminado su campaña por el arte constructivo y sus fundamentos y que afirma que dejará de ser un molesto predicador, si no pensamos que fue un movimiento en que arriesgó perder para colocarse en una posición más fuerte. Una posición más fuerte para el logro de lo que llamé su utopía moderada, la de formar un fuerte grupo de arte constructivo en Montevideo, integrado genuinamente a su proyecto supraestético y una posición que pudiera poner en marcha su utopía mayor: cambiar radicalmente la dirección del arte moderno.

Esta explicación, que está refrendada por ciertas declaraciones posteriores del pintor, aparece ya en ese mismo momento y es notable que en medio de la campaña tuviese el maestro la conciencia y la transparencia que aquellas manifiestan, cuando precisa que no habría sido necesario buscar apoyo en el arte prehispánico pero que creyó que ese apoyo ayudaría a comprender el concepto de arte que él preconizaba:

"*Que al estudiar los primitivos pueblos, teníamos que hallarnos con el fundamento primero de toda sociedad humana, esto es, la prehistoria; y ésta, como en todas partes , respondería en general pero, dada la doble circunstancia de que, por un lado aun aquí tal prehistoria se mantiene o existe, es decir, que es contemporánea y, por otro lado, que el campo de estudio es el más próximo (y, porque tal cultura por esto nos atañe más directamente) por tal motivo no fue pues fuera de lo lógico, el dar preferencia, a través de nuestras búsqueda de universalismo, detenernos preferentemente en este campo continental. Por otra parte, y atentos a la finalidad que perseguimos, también hubiera sido lo mismo dejar aparte cualquier estudio etnográfico o arqueológico, y pura y simplemente atenernos a nuestra doctrina constructiva y ya sin querer buscar apoyo en ningún precedente histórico, pero por creer que tal apoyo podía facilitar su comprensión y aún quizás vencer la repugnancia a aceptarla; debido a todo esto, es que, y quizás para hallar tal doctrina más o menos humanizada o vitalizada por algo real (tal la existencia de un pueblo) es que se prefirió el explicarla a través de tales estructuras ya realizados. Y de ahí estos estudios indoamericanos.*" [39]

Muchas de las obras de Torres García en esos años, hasta el 40, tienen abundantes indicadores de su pertenencia a lo que podemos llamar el proyecto indoamericano. Es claro que hay un curioso juego en que los adversarios ocupan dos momentos del tiempo. Un juego entre el pintor, casi setenta años atrás, instalado ante su caballete, y algunos críticos actuales. En tanto el pintor hizo un esfuerzo notorio por evitar que su lenguaje debiese algo a los estilos prehispánicos, algunos críticos hicieron también un esfuerzo empeñoso por descubrir los contactos entre su obra y las artes de algunas culturas indoamericanas.

No voy a incurrir en esa competencia, que considero poco significativa, ni voy a juzgar quién es el ganador. Creo de todas maneras que es posible llegar a un conjunto de conclusiones que me parecen válidas. La primera de ellas es que, efectivamente, así como Torres reconoce que abunda el signo solar, lo suficientemente difundido como para que no lo consideremos específicamente indoamericano, otros signos tienen reminiscencias variadas, pero difícilmente encontramos una correspondencia precisa con un signo indoamericano mayor que la semejanza que tiene con el de alguna otra cultura primitiva o arcaica. Voy a señalar, como ejemplo muy significativo, la forma que está representada en una madera muy conocida y que tiene, como para que, confesada su prosapia, no comporte culpa, la inscripción Pacha Mama. Se trata de una pieza en la que sus recursos simples y rústicos -pero por eso mismo muy congeniales con los que empleó Torres en toda su obra- pueden hacer recordar a las máscaras mortuorias del estilo Chancay. Pero una representación similar (Figura 7) aparece también en otras de sus pinturas de una forma más simple y son fácilmente asimilables a las que encontramos en las más diversas culturas, en particular de la Europa neolítica y de África.

Y si esto es así en el caso de una forma que expresamente el autor ha tratado de identificar con la tradición precolombina, no es extraño que en la mayor parte de los casos los signos consistan en invenciones de Torres que, sin duda, tienen adrede un parecido de familia indefinido con los de múltiples culturas. Sin embargo, hay un caso que merece una consideración especial, porque tiene que ver con un tema más



Figura 9 - Detalle de urna Barreale.

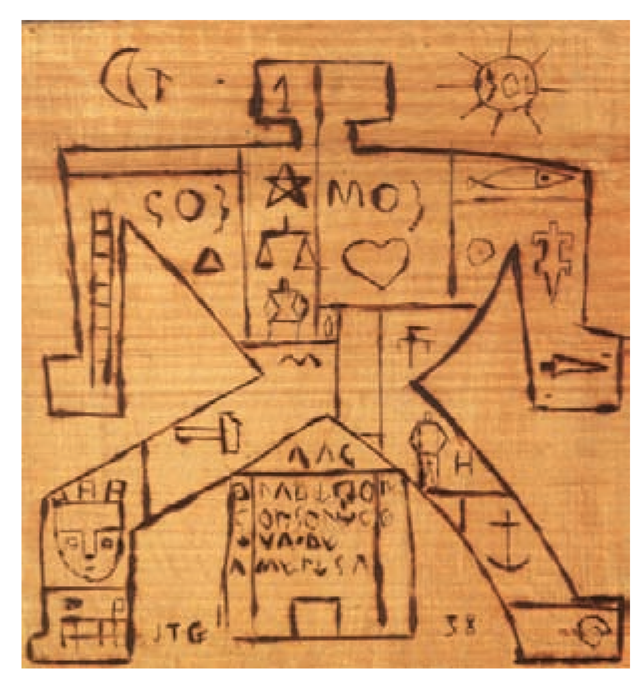


Figura 9 - Joaquín Torres García, *Madera con Hombre Universal*, 1938.



Figura 11,12 y 13

interesante. Me refiero al vínculo que estas obras de Torres puedan tener con un grupo de culturas del norte de la Argentina, las de la zona de Barreales. Margaret Rowell llamó la atención, en su segundo texto sobre Torres, acerca de la correspondencia que con la obra del artista tienen las decoraciones de cerámicos de esas culturas, y lo funda en un texto de Debenedetti.[40]

Mucho más contundente es mostrar algunas de las ilustraciones de ese libro, o una que en ese libro no aparece pero que representa una resolución esquemática de la figura de la Puerta del Sol de Tiahuanaco que luego penetra en una extensísima área de las culturas andinas hasta llegar hasta esta zona norargentina (Figura 8). Es de señalar que esa misma figura aparece en varias ocasiones en las obras de Torres de manera similar, y en otras bajo una forma transformada con proporciones y geometrización diferentes. No me atrevo a asegurar que esa imagen fue sugerida por el conocimiento del arte de Barreales. Podemos suponer que llegó a ella por sí mismo y se trata de una esquematización propia. Pero no parece necesario decidir sobre este punto, porque en los dos casos las consecuencias son muy parecidas. Si pudo llegar por sus propios medios a esa forma esquemática, eso nos llevaría a reconocer la extraordinaria consonancia de la actitud y el temperamento artístico de Torres con el de los pueblos prehispánicos o los pueblos arcaicos en general. Si conoció primero esa figura y la adoptó, esa congenialidad sigue en pie, porque es la casi única apropiación formal que Torres García se permite. Lo indudable entonces es que ese estilo responde extraordinariamente bien a su concepto -y, lo que es más notable, a lo que me atreveré a llamar su propio temperamento gráfico y a su forma de geometrizar-, en contraste con la distancia que Torres mantiene respecto de los estilos prehispánicos imperiales y refinados que suelen ser considerados usualmente como los más estimables (Figuras 9, 10 y 11).

Y ese vínculo posible tiene todavía otro aspecto importante. En el manuscrito inédito, ya citado antes, del año 37, hay un pasaje que dice:

"*Y ahora tengo que decir algo que me escama con respecto al arte precolombino de América: ¿por qué, ya desde el primer momento es casi* ***adulto****? Busco en vano su arte esquemático y no le hallo. Al menos yo no conozco ejemplares.*"

Esta frase nos propone un enigma y da lugar a algunas reflexiones. El enigma es que, a mediados del 37, Torres no conocía ningún estilo que representara el esquematismo, y la pregunta es si lo conoció antes de comenzar su operación indoamericanista. De no haberlo conocido, tendríamos que admitir que Torres García había reconstruido, a partir de su experiencia como artista y su interpretación ideal de una historia del arte, un estilo que, como el de La Aguada, efectivamente había existido, lo que no deja de ser extraordinario.

La reflexión es que ninguno de los estilos precolombinos respondía, según Torres, a lo que podría ser el modelo óptimo para apoyar su campaña por un arte constructivo latinoamericano, y eso vendría a confirmar la idea de que las experiencias del año 33 tienen que ver más con un ejercicio que una influencia, por dos razones: no utilizan sino algunos pocos recursos del arte precolombino, que vienen sobre todo a socavar sus formas básicas, y tampoco utilizan los procedimientos constructivos de sus posibles fuentes. Eso llevaría agua al molino de la hipótesis de que Torres decide incursionar en un doble alejamiento experimental de lo que era su gran descubrimiento del 27: un alejamiento de la retícula neoplasticista, y también un alejamiento que se vuelve casi definitivo del constructivismo pictórico que caracteriza las espléndidas obras de los años 30-32.

Se trata de un intento de primitivizar mucho más que de indoamericanizar su arte, aunque el estímulo sea el de obras indoamericanas. Y también prueba el abandono, aunque no sea total, de esas experiencias que reaparecen en su enseñanza en el 37 pero no marcan la ruta del proyecto americanista. Efectivamente, en Montevideo sólo pinta alguna que otra obra que recupera procedimientos o formas que corresponden a las del período madrileño, y creo que éste es un hecho que confirma de manera terminante la esencial diferencia de sus dos contactos con el arte precolombino. Puedo citar algunas de esas excepciones, como son la de un cuadro construido mediante formas incluidas en formas, y alguna otra pieza, en líneas dobles, o con líneas entrecruzadas. Pero eso no quiere decir que su contacto del 33 con el arte precolombino -que mayoritariamente no coincide con lo que Torres García estimaba como un arte simple, geométrico, con ese sentido universal en el que para él se confunden

lo primitivo y lo clásico- no haya dejado marca alguna. Ya antes de la operación que inicia en el 38 es posible encontrar reminiscencias del arte indoamericano en algunas obras que indico a continuación: un constructivo abstracto que recuerda la entonación de alguna tela Huari-tiahuanaco; alguna tela casi blanca, con animales y hombres geométricos construidos con sombreados que sugieren sillares; un cuadro con formas dentadas enfrentadas; una pintura con dos figuras que son variantes de ese hombre universal que Torres pudo encontrar en gran parte del arte andino probablemente, como ya vimos, de origen tiahuanacota.

Por otra parte, el esfuerzo de esos dos años en los cuales Torres impulsa su proyecto americanista se da junto a una tensión múltiple entre opuestos que no siempre puede conjugar. Su lanzamiento del proyecto va acompañado de una actividad paralela de investigación libre que poco tiene que ver con dicho proyecto. Es así que podemos encontrar en el año 38 cuadros muy variados entre los que se encuentran: una estructura que tiene forma de máquina tubular; estructuras sombreadas en las cuales las formas no pueden sugerir sillares porque se trata de formas curvas como montículos; una estructura espiraloide con un sombreado que produce el efecto de una flor; una estructura con curvas y oblicuas y el clásico signo chino que representa los dos principios contrarios. Una investigación libre que se aleja de la racionalidad a favor del instinto y que lleva a un terreno más general el proyecto indoamericano.

En los años 37, 38 y 39 son escasos los constructivos que podemos llamar típicos o canónicos. Lo que es más frecuente en ese momento son estructuras ambiguamente abstractas o figurativas -según que leamos sus rectángulos sombreados simplemente como tales o como sillares que forman murallas- y también constructivos con un rayado o punteado que los aproxima perceptivamente a un textil, tal como ocurre con la composición constructiva destruida en el incendio de Río de Janeiro, o en el óleo Indoamérica, ambos del 38 (Figuras 12 y 13).

Parece que Torres ha desplazado la cuestión que generó el arte constructivo, a saber el conflicto entre la abstracción pura y la representación construida, al conflicto entre las formas clásicas puramente racionales y aquellas propias de los primitivos, que geometrizan más libremente. Se trata de la tensión entre lo primitivo y lo clásico, términos que Torres siempre quiso unificar pero que en este momento lo hacen de una manera esencialmente distinta, y más débil, que la que se daba en los constructivos paradigmáticos de los años 30-32.

En esos constructivos la trama ortogonal y la regla de oro que la ordena es la base racional a la que el trazo espontáneo, no calculable y vivo transforma a la propia estructura en una síntesis de lo racional y vital capaz de acoger formas esquemáticas referidas al mundo real en las cuales la figuración es sometida al orden, no solamente por la geometrización esquemática, sino porque a su vez ese esquema se integra en la trama y da lugar a una sola arquitectura total que ha integrado intuición y razón, realidad y abstracción, lo clásico y lo primitivo. Y pensemos lo que pensemos de esta lectura torregarciana de dichas obras, al margen de la distancia que mantengamos con la doctrina que las produjo y que las interpretó, lo cierto es que el extraño y poderoso efecto que ellas tienen como objeto visual encuentra en esa descripción una buena manera de ser traducido.

Un rasgo que muestra ese desplazamiento que la obra de Torres manifiesta en esos años es la disminución del número de constructivos basados en una trama ortogonal y la mayor independencia que los signos adquieren respecto de la trama, en los casos en los que ella exista, en la medida en la cual los signos, en muchas ocasiones, no están configurados por esquemas rectilíneos. En ese sentido puede decirse que los constructivos perdieron desde el 32 en adelante, y en dos momentos, dos aspectos que estaban presentes en los años 30-32. A partir del 33 los constructivos pierden la pictoricidad con la cual muchos de ellos habían logrado incorporar también a la síntesis constructiva aquella zona de sus difíciles amores con la pintura concebida como música sensorial del color fragmentado en cada pincelada. En Montevideo, en el altar del proyecto indoamericano Torres sacrifica algo más de lo que integraba aquél logro extraordinario, en particular esa integración del esquema en la trama. Lo cierto es que lo que llamamos el programa maximalista requería pagar el precio, para ser , según sus propias palabras, "los primeros primitivos de América" y los rescatadores de la Gran Tradición.

En este período, y seguramente en beneficio del poder de convocatoria de su programa indoamericano, Torres recurre a la escritura como parte del cuadro. Las palabras, que aparecen excepcionalmente en cuadros de la primera época constructivista, son aquí frecuentes, y aluden todas a ese programa.

Paternosto[41] hace una observación sugerente pero



Figura 14 - Joaquín Torres García, *Indoamérica*, 1938.



no exacta cuando dice que "es a partir de la llegada a Sudamérica que su obra artística refleja más abiertamente la influencia de las formas simbólicas geometrizantes del arte antiguo del continente. El compromiso es tan intenso, que en ciertos momentos su simbolismo pictórico bordea lo alegórico, lo propagandístico." Digo que no es exacta porque el carácter semántico, si se quiere propagandístico, está reducido a esas leyendas y hasta podríamos decir que el uso de las palabras en la pintura es una especie de resguardo que asegura la independencia de la invención gráfica y la salva de imitar modelos indígenas. Por otro lado, el conflicto entre lo clásico y lo primitivo da lugar a una distribución equitativa entre signos inventados "primitivos" y los signos, que provienen intactos de los constructivos de la primera época, e incluyen algún templo griego esquemático.

A partir del año 40, la preocupación por la radicación americana se eclipsa y el conflicto entre clasicismo y primitivismo deja lugar, nuevamente, al conflicto entre representación y construcción. La figuración construida le permite introducir una marca de identidad local que da lugar a una nueva fase de su producción montevideana: sus pinturas tienen como tema el paisaje urbano de Montevideo. Era una propuesta que había hecho a menos de diez meses de volver a su país, en febrero de 1935, muy lejos todavía de embarcarse en su utopía mayor, programa que fue abandonado de inmediato porque sin duda entendió que era necesario conmover y educar al medio con sus propuestas más radicales. Es notable, de todos modos, cómo prepara en el 35 lo que realizará cinco años después:

"*Tal calle con tal puerta estirada y su banderola en abanico, con tal árbol (no un plátano) y con tal boliche u otro negocio, y con tales tipos de hombres y mujeres, no puede ser más que Montevideo. Pero repito: su carácter está en todas partes. Por esto, la muchacha elegante, con pretensiones europeizantes de francesa o inglesa, ¡es uruguaya! Y mal que le pese; y si le pesa va mal. Y tal carácter. Y tal carácter no está en el mate, ni en el poncho, ni en la canción: es algo más sutil, que todo lo satura y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad. Y el nombre de esta ciudad, es tan único como ella misma, con esas diez letras en hilera, ni bajando ni subiendo, bien igualitas, y que de puro sin expresión son inquietantes: MONTEVIDEO. Tenía que ser así única hasta en el nombre.*" [42]

Y así como usó las leyendas escritas en sus constructivos indoamericanistas, también aparece el nombre de la ciudad en muchos constructivos de este momento. Se trata también de un programa que intenta arraigar el arte en un medio, darle sus señas de identidad pero reducido drásticamente en su ambición, tanto por el salto del continente a la pequeña ciudad, como del arte constructivo universal a una pintura representativa construida.

La *500ª conferencia y el Manifiesto Nº 4* dan testimonio de este fin de una etapa que Torres presenta como una nueva derrota.

Algunos años después, Torres reiteró algo que había ya había reconocido en 1938, al inicio de su propuesta indoamericanista. En aquel momento, en un texto que citamos antes y cuyos conceptos no reiteró sino varios años después, reconoció de un modo muy claro que podía haberse limitado a defender su doctrina constructiva sin buscar apoyo en ningún precedente, pero que realizaba esa referencia a lo prehispánico para ayudar a superar la repulsión con la cual era recibida dicha doctrina y porque se volvía más viva si se la mostraba en un ejemplo real. Esta misma idea, con el agregado de un toque autocrítico, aparece también en el año 1947, lo que es lo mismo que afirmar que su indoamericanismo estuvo movido, en gran medida, por lo que podemos llamar una decisión didáctica al servicio de su magno proyecto constructivista, como una forma de volverlo viable. Dice en ese momento:

"*Si yo, hace ya unos años, di un curso sobre la Metafísica de la Prehistoria Indoamericana, fue porque viendo que estaba en la Tradición, podía justificar nuestro Arte Constructivo. Y estuvo bien que yo explicase aquello, porque despertó el interés por el estudio de aquella cultura, y bastante de ello pasó a las obras que se hicieron. Pero, como suele pasar, lo que se hizo -y yo me cuento entre los demás- estuvo demasiado influenciado en la forma y en la expresión, ya que no en la técnica. Y por técnica ahora yo quiero expresar, nuestro modo de estructurar la obra. Nos faltó objetividad.*" [43]

De todos modos, a Torres no le resultó fácil esta autocrítica reticente pero indudable. Algo antes, en un texto de Universalismo Constructivo, de diciembre del 42, establece la necesidad de no inspirarse en modelos indoamericanos y que la peculiaridad de lo americano se dará por añadidura, como un matiz casi irreconocible, y asegura que nunca recayeron, ni él ni sus discípulos, en un "pastiche". Es claro que entre el "pastiche" y el matiz apenas reconocible hay toda una inmensa gradación.

El texto citado del 47, avanza en una expresa autocrítica y admite que se sufrió una influencia excesiva en la forma y en la expresión, pero también precisa que la técnica, en el sentido de la técnica constructiva, ha sido siempre la propia. Este reconocimiento es importante porque ayuda a entender algo acerca de la recepción que han tenido las obras de ese período, mucho más interesada en esas analogías de la forma y la expresión -que no aportan y quizá quitan calidades y fortaleza a la obra más propia de Torres García- que en el sentido general de esa propuesta. Una recepción que ignora que la referencia al arte prehispánico es el instrumento de un proyecto mucho más ambicioso que se va gestando a lo largo de décadas y con gran continuidad, por debajo de los diversos lenguajes y maneras de la obra del pintor.

En el año anterior al de su muerte, Torres dio la última serie de las seiscientas conferencias que dictó en Montevideo. En ella hay varias alusiones a las artes primitivas pero no hay ninguna referencia a las

artes prehispánicas del Río Bravo hacia el sur. Menciona en cambio, junto con otras artes tribales, a la de los indios de América del Norte, sin duda porque consideraba que el arte esquemático de éstos está más próximo a su idea de la Gran Tradición que las artes suntuarias de los imperios teocráticos prehispánicos.[44] Este silencio a lo largo de treinta y nueve largas conferencias indica claramente que, al final de su vida, Torres García veía el proyecto del año 38 con una mirada crítica y probablemente arrepentida.

Notas

[1] *La nostra ordinació i el nostre camí*, en *Empori* Nº4, 1907, Barcelona.

[2] Valentín Ferdinán ha mostrado con buenos argumentos que si bien la prioridad, de apenas unos meses, de D'Ors en lo que se refiere a los textos está probada, la pintura de Torres prefigura mucho antes el programa del Noucentisme. Ver su trabajo «Contribución de Torres García al Noucentisme Catalán», en *Arts et Identité Régionale,* Presses Universitaires de Perpignan, 2001.

[3] *Notes sobre art,* en *Escrits sobre art*, edición de F. Fontbona, 1980, Barcelona, Edicions 62. p. 55.

[4] *Escrits sobre art*, edición de F. Fontbona, 1980, Barcelona, Edicions 62. pp. 87-88.

[5] En *Revista de la Escóla de Decoració*, 1914, Barcelona. p. 8.

[6] Reproducida en la revista *Vell y nou,* Barcelona, 15 de agosto de 1916, p.161.

[7] Esa obra y ese entusiasmo le permiten salir hacia un lenguaje que en el 16, estaba sofocado. Todo lleva a pensar a partir de algunos dibujos de Torres que cuando conoce a Barradas ya está en su nuevo camino. Lo cierto es que Barradas no le proporciona modelos. Aunque no es del caso discutir aquí la cuestión de precedencias e influencias, conviene tener presente que, en sentido esctricto, no hay rastros de influencia del lenguaje de Barradas en Torres y muy pocos del de Torres en Barradas. Por otra parte el respeto discipular y la admiración de Barradas por Torres descartan la idea de que Torres es «iluminado» por Barradas.

[8] *El descubrimiento de sí mismo*, 1917, Gerona, Tipografía Masó.

[9] Ibíd., p.153.

[10] Ibíd., p.180.

[11] *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa,* 1919, Barcelona, Edició dels amics de Sitges, Salvat-Papasseit Llibreters.

[12] *Hechos.* Se trata de tres libros manuscritos encuadernados por el autor, inéditos hasta el momento. El primero, breve, está fechado en 1919 y su texto, en gran medida, está incluido también en el segundo de esos manuscritos. El tercero fue iniciado en Barcelona y terminado en Nueva York. El conjunto consiste en varios cientos de textos numerados, unos pocos de los cuales fueron publicados en revistas de la época. El segundo y el tercer tomo contienen numerosos dibujos.

[13] *Escrits sobre art*, edición de F. Fontbona, 1980, Barcelona, Edicions 62. p. 211.

[14] *New York.* Libro manuscrito de 1921, inédito, que incluye algunos dibujos. Existe una versión del año 1930, con importantes diferencias respecto de la primera, que fue preparada para una eventual edición en París, nunca concretada.

[15] *New York*, cap. XVI.

[16] El principio de ese fragmento dice:

Comienzo por decirle que es tal mi impaciencia por huir de este infierno [se refiere a NY], que un minuto más de permanencia aquí, me parece plazo largo. A tal grado llega esa impaciencia mía. – ¿Porqué? Porque la vida, en la forma que se vive aquí, solo puede ser vivida por esta gente; jamás por nosotros. – Si hay pueblo ignorante en el mundo es este. Y tan petulante! – El salvaje, el hombre primitivo, está a cien codos por encima de él. Yo voy a decirle porqué. Porque en todas partes donde se ha hecho poesía del vivir, en todas partes donde se ha sentido la necesidad de esa poesía, aun dentro de un primitivismo o en la clase humilde de un pequeño pueblo, ya se ha revelado la existencia del espíritu. Con cuatro mal trabadas cañas, con el caparazón de una tortuga y la cuerda de tripa, el salvaje improvisa un instrumento. Y danza. Como labra su utensilio o da color al tosco tejido. Porque su aspiración va más allá de lo útil. – Primitivos, pero ya artistas, esos hombres tienen también sus creencias, adoran algo, armonizan su vida con algo superior. Es decir, viven para la existencia de algo que llega a ser para ellos la ilusión de su vida. Pero, en realidad no es ilusión, pues es lo más verdadero que pueda existir. – Y eso que acontece con el salvaje, después lo vemos en grados superiores de civilización, en todos los pueblos que por naturaleza son artistas. – Pues bien, de ese ***sentido estético*** *(y dentro de él también incluyo el sentido moral y religioso) está completamente falto este pueblo. A cambio de eso, ha desarrollado enormemente su sentido práctico. ¿Y qué resulta de eso? Ese materialismo absoluto, esa rigidez y mecanicismo de todo, esa falta de ideal, el desconocimiento de toda gracia y de toda belleza, la falta de espontaneidad, de afecciones, y de trato, en fin la indiferencia por todo aquello que no reporte un beneficio o mejora material, sea dinero, salud, fuerza, poder, conocimiento útil, logro de algo perfectamente real y tangible. Y por esto yo deduzco que a este pueblo, por falta de necesidades espirituales (sobre todo estéticas) le basta su automóvil, su fonógrafo, el cine, chupar o fumar, jugar o comer, y reír… y, en cambio, le viene ancho todo lo demás. Motivo por el cual, no hay belleza en nada, ni gracia, ni refinamiento o cultura, y por esto, falta de ambiente espiritual, carácter, canto, música, perfume. No, amigo, no es posible confundir esto con un verdadero pueblo: un verdadero pueblo tiene alma: carácter, calor, canto, música. Y un pueblo que carece de todo eso no es un pueblo; será una organización, otra cosa, como hay otros… Pues bien, para quien haya vivido otra vida que esta, lo que aquí se vive ha de resultarle insufrible. Y este es el caso mío. Pese a lo interesante que pudiese ser bajo otro aspecto este país, el vivir sería imposible. Quédense pues aquí los que carezcan de alma, que o me marcharé a la primera oportunidad! – Tras breve pausa continuó: quite usted la dimensión, el número, y, que queda de todo esto?* New York, Cap. XXI.

[17] *Décadence et primitivisme*, 1928. Es uno de las decenas de manuscritos dibujados que realizó Torres (la mayoría de ellos inéditos hasta el momento), en los cuales el acoplamiento de dibujo y texto no es una ilustración o un «armónico» en el sentido musical de la palabra de la «nota» textual (lo que sí puede ser el caso de los textos literarios ajenos que acompañó de dibujos, y de algunos de los textos montevideanos como *La tradición del hombre abstracto* o *La regla abstracta* en los cuales las letras por él manuscritas son parte del mismo dibujo hasta el punto de que podemos decir que es tan un «armónico» el texto manuscrito respecto de la nota «dibujo» como lo es el dibujo respecto de la «nota» manuscrito. En este caso los dibujos y el tema se unifican de una manera que tiene menos que ver con la producción de un objeto de arte que con el deseo de realizar la reflexión y la pintura o el dibujo, -que siempre en alguna medida se realimentan- de tal manera que quede simultáneamente el registro de ambos.

[18] Ibíd.

[19] Margit Rowell, *Order and Symbol: The European in American Sources of Torres-García's Constructivism*, en *Torres-García: Grid-Pattern-Sign,* 1985, London, Hayward Gallery - Arts Council of Great Britain.

[20] Ibíd. p.9.

[21] Uno de esos ejemplos es el de Nicolette Gast, *Torres-García in Paris*, en *The Antagonistic Link: Joaquín Torres-García, Theo van Doesburg*, 1991, Amsterdam, Institute of Contemporary



Art. En ese ensayo es mencionado el uso por parte de Torres en el 17 de una reticula irregular en algunos dibujos, pero ignorada la existencia de dibujos anteriores al encuentro con Van Doesburg con una retícula análoga a la de sus constructivos del 29 en adelante, así como desconoce la originalidad y calidad de sus pinturas del 27 y el 28 que tanto elogió, y con ojo de pintor, precisamente Van Doesburg. Es posible evaluar de manera diferente la importancia que en la obra posterior de Torres García tuvo su encuentro con el artista holandés, pero es inadmisible no considerar todo lo que en la obra de Torres previa a ese encuentro preparaba su arte constructivo.

Es diferente el caso del ensayo de Juan José Lahuerta, *Disfraz, madera*, en *Torres García*, 2003, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona y Editorial Ausa. Se trata de un texto que incurre en errores de hecho que aparentemente resultan de la confianza que el autor tiene en su imaginación como el mejor método para conocer objetivamente la historia. Es así que dedica las primeras páginas a extraer curiosas consecuencias sobre el uso del famoso «mono» o «mameluco» dibujado por Torres para asistir a una fiesta de disfraz en Nueva York. Según Lahuerta no hubo la tal fiesta ni el dicho mono fue realizado como un difraz. En el archivo del Museo Torres García de Montevideo se puede comprobar la asistencia de Torres a dicha fiesta mediante dos documentos que la registran: una de las agendas del pintor y un recorte de la prensa de Nueva York que reseña la fiesta y menciona a Torres y su disfraz. Más grave es decir que Torres «se deshacía en explicaciones y disculpas» en cartas enviadas a Van Doesburg. Y más grave todavía es considerar que Torres adolece de algo así como una incapacidad congénita para salir de sus pobres y viejas maderas, de su rústica factura, de sus referencias antropomórficas que se revelan incluso en sus maderas abstractas. Parece querer decirnos que quiso a toda costa volverse neoplasticista pero el pobre no lo consiguió.

[22] Margit Rowell, *En busca de una memoria perdida - Torres García*, 1991, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía. p.14.

[23] *New York-Catalunya* en *Catalonia, e*nero de 1920. Recogido en Pilar García Sedas, *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas, Un diàleg escrit 1918-1928,* 1994, Barcelona, Ed.Abadía de Monserrat. p. 227.

[24] *Estructura*, 1935, Montevideo, Biblioteca Alfar.

[25] *Universalismo Constructivo*, 1944, Buenos Aires, Ed. Poseidón.

[26] *Estructura*. p.138.

[27] *Universalismo Constructivo*. p.311.

[28] *Arte precolombiano* en *Círculo y Cuadrado*, No. 1, mayo de 1936, Montevideo. p. 4

[29] *Universalismo Constructivo*. pp. 744-745.

[30] *Manifiesto* 2. pp. 13-14.

[31] *Manifiesto* 2. p. 7.

[32] Texto inédito. En el cuadernillo se han cosido dos textos redactados en momentos diferentes probablemente dos charlas en la Asociación de Arte Constructivo. El segundo está fechado en julio de 1937

[33] *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana,* 1939, Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo.

[34] *La Tradición del hombre abstracto*, 1938, Montevideo, Ed. Asociación de Arte Constructivo. pp.13-14.

[35] *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*. p.15.

[36] Ibíd. p.16.

[37] *Universalismo Constructivo*, p. 703.

[38] *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*. p. 45.

[39] Salvador Debenedetti, *L'Ancienne civilisation des Barreales duNord-Ouest-Argentin. La Ciénaga et La Aguada. D'après les collections privées et les documents de Benjamín Munis Baretto,* en *Ars Americana*, vol. II, 1930, París, Ed. G. Van Oest.

[40] César Paternosto. *Piedra abstracta*. 1989. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 171

[41] *Universalismo Constructivo*. p. 215.

[42] *Lo aparente y lo concreto*. Fascículo V,1947. Montevideo pp. 59-60**.**

[43] *La Recuperación del Objeto*, Número especial de la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias,* julio de 1952. Montevideo, p. 129







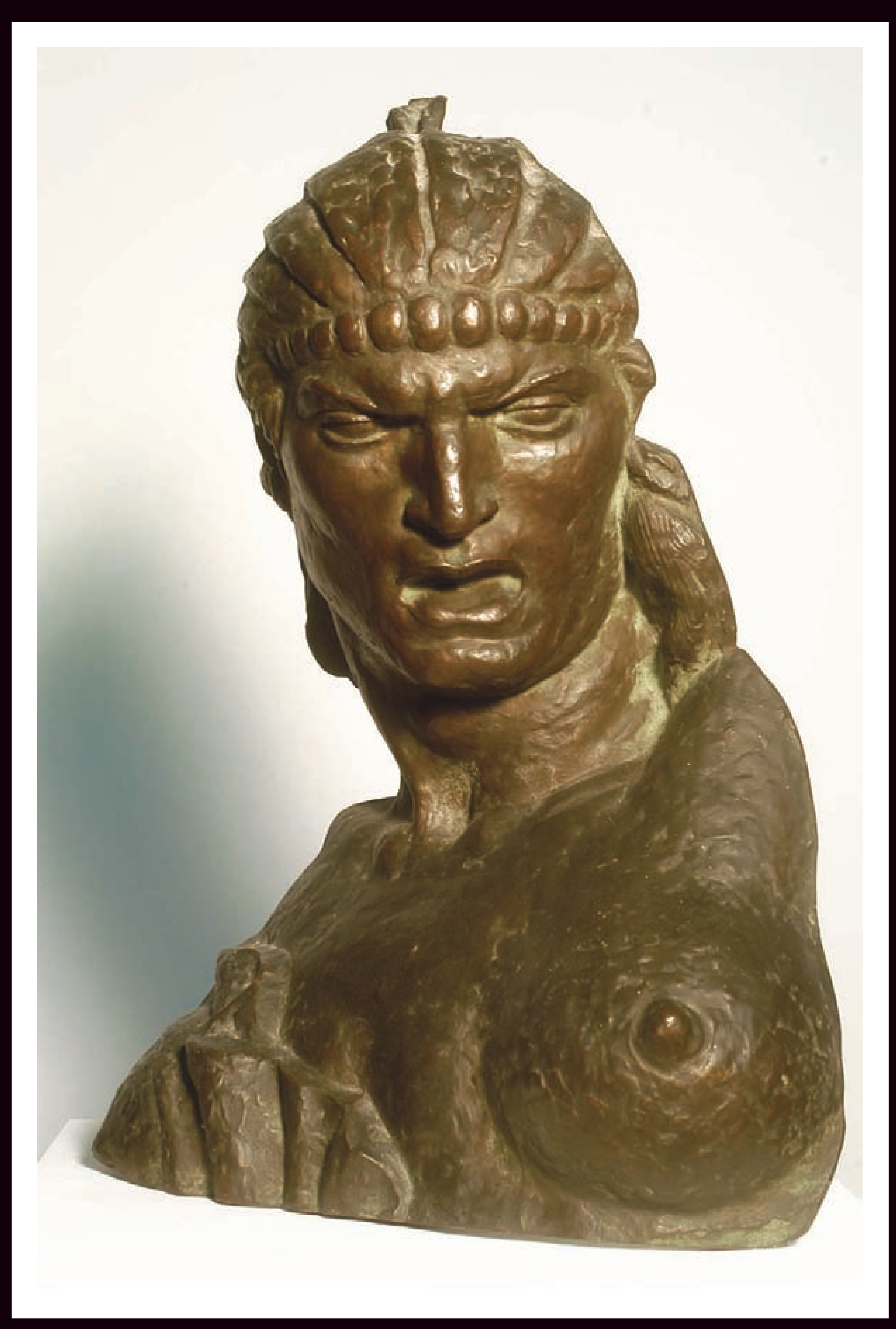
JOAQUÍN TORRES GARCÍA. *Constructivo* s/f. Caja de madera 36,5 x 25 x 10 cm. Museo Torres García.



JOSÉ GURVICH. *Homenaje a Montevideo*, 1961. Óleo s/mantel rafia, 128 x 78 cm. Museo Gurvich.



JOSÉ GURVICH
Constructivo N°2, *Un canto a la vida*, 1952. Óleo s/tela, 51 x 86 cm. Museo Gurvich.



JOSÉ LUIS ZORRILLA DE SAN MARTÍN
Cabeza Monumento Batalla de Sarandi. C/1920. Bronce. 55 x 36 x 20 cm.
Museo Histórico Nacional.



Apuntes para un guión curatorial
acerca de imaginarios prehispánicos (y/o primitivos)

Olga Larnaudie

En el inicio del trabajo con estos "Imaginarios prehispánicos en el arte uruguayo", el equipo curatorial comenzó por hacer un listado de las realizaciones y los aportes teóricos que atendieron de alguna manera a una cultura indoamericana, incluido nuestro pasado indígena. Un primer guión proponía considerar, como sustento teórico de la presente exposición y correlato de las realizaciones artísticas, el tema de los "orígenes" de nuestra población y cultura -ubicando etapas y posturas conceptuales identificables con términos tales como criollismo, nativismo, latinoamericanismo, así como el interés por el entorno regional-, además de seguir el proceso de investigación local respecto a los habitantes prehispánicos de nuestro territorio y de precisar los tiempos de los aportes antropológicos y arqueológicos, así como de los niveles de conocimiento acerca del arte precolombino, vinculándolos a colecciones y viajes. [1]

A un año, casi, de que el MAPI incluyera esta propuesta en su calendario para llegar con una muestra a las Jornadas del Patrimonio 2006, conscientes de haber logrado un cuerpo sustentable de información y de haber avanzado en una elaboración que justifica el actual guión de la muestra, estamos en condiciones de aportar una suerte de adelanto acerca de un mundo de vinculaciones que desbordó ampliamente nuestras expectativas.

Empezamos por mirar algunos tiempos del arte uruguayo desde un ángulo diferente, revisitando desde esa perspectiva ciertos espacios muy investigados e incorporando nuevos "protagonistas", enmarcados en distintos tiempos generacionales, como una sucesión de abordajes de la producción artística desde el ser latinoamericano.

Pedro Figari y su labor en la Escuela de Artes, y Torres García y La Escuela del Sur, eran dos tramos largamente transitados en este espacio temático. En el caso de Figari, nos propusimos profundizar en la incidencia doctrinaria y real de lo prehispánico en su pensamiento y su tarea docente.[2] Con relación a Torres y a su taller, nos inquietaba la abundancia de miradas que venían privilegiando desde el exterior esa etapa de vínculos formales con lo indoamericano. Logramos contar con la participación de un investigador como Juan Fló, que ofrece en este catálogo un consistente contrarrelato al voluminoso relato difundido desde el exterior. Recurrimos también a un espectro amplio de teóricos y artistas vinculados al Taller Torres García que ofrecieron, a través de sus testimonios, un panorama de la diversidad de respuestas que genera esa relación con lo prehispánico. No tomamos, a nivel curaturial, en el caso de la Escuela del Sur, otro partido que el que supone optar por un conjunto diverso de obras que privilegia etapas de interés por lo primitivo en varios artistas del TTG. Conscientes de que muchas de las realizaciones más representativas de la mayoría de ellos no está ya en Montevideo, y que, por otra parte, la mayor parte de esas obras "imprescindibles" han sido profusamente mostradas y documentadas en el exterior, nuestra idea fue -como postura, además de opción "razonable"- trabajar a partir del acervo local, para mostrar al mayor número de artistas involucrados en esta temática, sin limitarnos a las "grandes figuras" de alcance internacional.[3]

Esto implicaba incluir algunos pantallazos en relación al entorno de estas realizaciones, a través de documentos y objetos que dieran testimonio del trabajo de investigadores que fueron alimentando, con piezas e información, el registro de nuestro propio pasado prehispánico, así como los acervos de arte precolombino de coleccionistas, entre ellos, los propios artistas. Sin olvidar, por supuesto, a aquellos arquitectos que dieron espacio, en su obra, a producciones artísticas vinculadas con ese imaginario.

La idea de abarcar un siglo en este recorrido tuvo que ver con la disposición de acompasar el relato propuesto a través de las obras a los diferentes tiempos de la historia, y por lo tanto de la cultura y el arte, es decir de ubicarlas dentro de sucesivos marcos identificatorios del ser uruguayo.

Comenzamos, por lo tanto con Blanes, con su uso de una figura indígena convertida en símbolo de la América Republicana, y ese vínculo con Juan Zorrilla de San Martín, en el que ambos mezclan ángeles y charrúas, como una posible síntesis del ideario fundacional, y ejemplos de un fuerte relato primigenio que nos llega desde el siglo XIX y que continúa pesando.[4]

Figari nos propone otra mirada, desde la generación del 900, y en el marco de un país que se enfrenta al tema de la formación artístico-artesanal y a la definición de criterios de diseño y producción en la elaboración de objetos. Con Carlos Castellanos y un sector menos conocido de su obra nos encontramos, entre tanto, con una suerte de exotismo a escala regional, que se suma al exotismo o apropiación de lo africano, de las artes de Oceanía, e incluso de lo precolombino por parte de las vanguardias europeas. Unos años después, algunos artistas del realismo social que recurren sobre todo a temáticas locales y contemporáneas, incluyen en general la dimensión americana y la situación indígena desde un registro poscolonial.[5]

Sorteado el amplio espacio que reservamos al Taller Torres García, llegamos así hasta finales de los años





Primera edición de Tabaré, 1889.

60 y principios de los 70, para vincular la incidencia de esos imaginarios en unos pocos procesos artísticos, diversos tanto en lo formal como en lo conceptual, - en pinturas de Miguel Battegazzore, María Freire y José Gamarra, que privilegian el manejo de signos- así como en obras del artista textil Ernesto Aroztegui -que reelabora imágenes de ese pasado junto a algunos alumnos de su taller, desde el convulsionado espacio cultural de los inicios de la dictadura- y del grabador Luis Mazzey, quien incluye en sus grabados en cemento diseños precolombinos que había registrado cincuenta años antes, durante su visita al Museo de la Plata, en Argentina, con igual voluntad de "compromiso" americanista en años marcados por la revolución cubana, y con la violencia ya instalada.

"El ángel de los charrúas" o un juego de espejos fundacionales

¡Cadenas! ¡Pobres charrúas!
¡Ay de la raza vencida!
¡Cayó una raza inocente!
Sin dar un paso hacia atrás
Dobló la bronceada frente.
¡Cayó una raza inocente!
Para no alzarse jamás.[6]

En 1877, Juan Zorrilla de San Martín publica su poema "El ángel de los charrúas". Blanes pinta poco después un óleo homónimo, y lo presenta como un homenaje al poeta.[7]

"*Debo a nuestro querido artista nacional Juan Manuel Blanes la realización de una de mis ilusiones de rimador: la de ver una de mis ideas poéticas encarnada en el lienzo por un artista de genio. Mi composición El Ángel de los Charrúas ha dado tema a nuestro artista para trazar una figura que encarna las últimas notas de un dulcísimo acorde que se extingue, acorde virgen y salvaje, último rastro del poema desconocido de nuestras selvas primitivas. Blanes, al anunciarme el envío de su cuadro, me decía que había seguido literalmente mi poesía. El artista se ha equivocado, y es precisamente su equivocación lo que más me ha halagado en su inspirado lienzo. He aquí porqué he querido gozar en la equivocación de Blanes; he aquí porqué me halagaba el pensar que el artista, creyendo que seguía mis versos, ha seguido solo su inspiración despertada por el ligero roce de la mía.*", escribe Zorrilla en "El Bien Público".[8] Recuerda en esta crónica su propósito de "formar una pequeña colección de poesías indígenas", y elabora a su vez otro texto, en un proceso de sucesivos reflejos, a partir de la pintura.[9]

El rol que jugaron en las últimas décadas del siglo XIX tanto los textos de Zorrilla de San Martín como la pintura de Blanes -incluso a dúo, como en el caso que recién mencionamos- ha sido ya profusamente analizado por diversos autores.[10]

Gabriel Peluffo ha manejado en varios escritos esta coincidencia en elaborar el sustento de una "mística de las raíces de la nacionalidad".[11] En diversos momentos de su "Planetas sin boca", Hugo Achugar aborda desde distintos ángulos esta etapa de nuestra pintura y poesía. Indica que "*Durante el proceso de construcción nacional uruguaya a fines del siglo XIX, el lugar de la memoria era esencialmente el de los padres o próceres fundadores y estaba inscrito en libros, pero fundamentalmente en mármol y bronce. Indios, negros o afro-uruguayos, inmigrantes, mujeres, iletrados, etcétera, no formaban parte de dicha memoria. Los monumentos y las memorias establecían una única memoria, nacional y homogeneizadora.*", y ubica en ese contexto la realización de un monumento a los últimos charrúas.[12]

Amir Hamed destaca a su vez que "*El cuerpo de un mestizo extinto (indio de ojos azules) fue la garantía para fundar una patria... Con el torturado Tabaré, como señala Doris Sommer, los uruguayos, en un momento culturalmente complicado, se podían amar a sí mismos.*"[13] Gustavo Verdesio se ocupa de "la formación de los referentes "territorio" y "habitantes", de lo que es hoy el territorio del Uruguay", y menciona al pasar que sólo en broma se podría considerar a Tabaré como parte de una empresa de recuperación de la cultura charrúa.[14] Javier García Méndez subraya que el proyecto de Zorrilla, de escarbar en la historia nacional, lo lleva al encuentro con las más viles bajezas.[15] Mientras que Teresa Porzecanski, al analizar los nuevos discursos del imaginario uruguayo de fines del siglo XX, ubica este primer discurso sobre la indianidad como un "discurso etnocentrista que impera hasta la década de los ochenta" de ese siglo[16] y cita a Daniel Vidart y su mención de la "intemperie genealógica" de los uruguayos.[17]

De esta "raza extinta", y de su presencia en tiempos coloniales e inicios de la vida independiente, se





Zapicán, (1880)
Versión en bronce del yeso de
Nicanor Blanes, 1930. H. 114 cm.
Museo Histórico Nacional



Abayubá (1887)
Versión en bronce del yeso de
Juan Luis Blanes. 1930. H 117 cm.
Museo Histórico Nacional

proponen de todos modos algunas figuraciones. Es en los inicios de la escultura nacional que los dos hijos de Juan Manuel Blanes, Juan Luis y Nicanor, "retratan" en yeso a los caciques charrúas Abayubá y Zapican.[18]

Blanes propone en un pequeño dibujo una "Alegoría de la América Republicana" a través de una mujer indígena a caballo en actitud guerrera.[19] También es una figura femenina e indígena, espada en mano, en pose de combate y acompañada de un puma, la que representa en piedra arenisca, en los años veinte, una evocación de la Batalla de Sarandí por José Luis Zorrilla de San Martín.[20]

Este artista fue también el autor de un trofeo de tiro, y uno de los pocos medallistas que incorporó figuras indígenas. Una medalla realizada en Italia para la conmemoración en Uruguay del 4º Centenario del Descubrimiento de América, esos "indios arqueros" de Zorrilla de 1925,[21] y otra medalla de Prati para el campeonato de fútbol de 1942, son los escasos ejemplos de la incidencia de esta temática en una producción extensa de medallas, que involucra a numerosos escultores.[22]

Creadores y teóricos de comienzos del siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX, un nuevo dúo sustituye al que habían formado Zorrilla y Blanes en las últimas del siglo XIX para la exaltación romántica de una leyenda fundacional. Son entonces Pedro Figari y Alberto Zum Felde, quienes reivindican un sustento nativista que asegure a este lugar un espacio identificatorio diferenciado.

La extensión que Figari destina en su obra pictórica a este asunto de lo nativo y/o primigenio se resuelve en dos series temáticas que han sido vinculadas y a la vez postergadas en buena parte de las muestras y textos referidos a su obra, la de las "pinturas de indios" por un lado y la de los "trogloditas" por otro. Con esa primera denominación se diferencian, entre numerosas series, 15 cartones entre los 643 que se exhiben en una exposición realizada en la Comisión Nacional de Artes Plásticas en 1945. En más de 70 fotos en blanco y negro no se incluye, en ese detallado catálogo, ningún ejemplo de la serie "de indios", y la referida a los trogloditas no se menciona como tal.[23] En otras muestras y publicaciones, ambas series no sólo aparecen soslayadas, también están vinculadas por su cercana presencia en el conjunto de imágenes, a pesar de que tienen características expresivas diversas -los "trogloditas" se imponen visual y gráficamente por sus figuras de "primitivos" en situaciones de fuerte impronta gestual y anecdótica, en tanto que las escenas de indios proponen un registro temático y formal de diferente intensidad, con definiciones apacibles de los seres y paisajes-.[24]

En 1917, el mismo año en que Figari renuncia a su experiencia de transformación de la Escuela de Artes y Oficios, Zum Felde publica "El Huanakauri", un ensayo en verso en el cual afirma su postura americanista para la afirmación de una autonomía cultural.

La postura docente de Pedro Figari, que lo conduce a lo que él mismo vive como un fracaso, en el corto tiempo de funcionamiento de su Escuela de Artes, deja marcas fundamentales en etapas posteriores.











"Dramatización" del poema "Tabaré" Serie de 20 postales. s/fecha
Colección Prof. Enrique Mena Segarra

El acento naturalista en los criterios decorativos y el proceso de síntesis formal en los movimientos europeos de renovación de las artes aplicadas habían tenido, en las primeras décadas del siglo, una versión nacional que atiende a motivos locales. Carlos Mª Herrera propuso en el Círculo de Bellas Artes la utilización de modelos tomados de la naturaleza; Figari vinculará los modelos naturales a una concepción americanista.[25]

A propósito de la "Exposición de arte regional" realizada en la Escuela de Artes, en que se exhibe la producción de los distintos talleres, un artículo de la revista "Arquitectura", de enero de 1917, destaca una enseñanza que "*...procura que el alumno en su trabajo no sea un copista, sino un artista, un buscador de formas y colores que satisfaga con las materias de que dispone las necesidades exigidas por el objeto a fabricarse... que quizás nos lleven a plasmar un arte regional, que colocará al Uruguay, en ese punto, entre los primeros de América*".

La posterior actuación de Pedro Blanes Viale y Guillermo Laborde, ambos docentes en el Círculo y en la Escuela Industrial, prolongan a su manera estos enfoques. Muchos aspectos de la orientación de Figari logran continuidad en la década del veinte, en las artes aplicadas y las llamadas industrias femeninas de la Escuela Industrial.

Serán entre tanto dos pintores, Carlos Aliseris y Carlos Castellanos, los encargados de introducir en el arte un peculiar exotismo de medida regional.

Carlos Washington Aliseris, pintor y coleccionista, en ocasiones diplomático, viaja y trabaja en Brasil en los años 30, donde se vincula con Cándido Portinari. Expondrá después en Bélgica sus "paisajes exóticos de América del Sur", que muestra también en Argentina, Brasil y Paraguay. Registra a partir de los años 30, con acento decorativo y fuerza expresiva, en diversos momentos de su actividad pictórica, a la fauna y la exuberancia de la flora, que instalará en un clima surreal en una serie de pinturas de la década del 50.[26] En el minucioso relevamiento de su obra realizado por Gabriel Peluffo en una publicación reciente sólo aparece la temática "indígena" en un boceto de lo que podría ser un diseño de vestuario, donde el artista atribuye a dos personajes, en un rasgo sin duda de humor, apelaciones de origen guaraní.

Carlos Castellanos, viajero frecuente desde joven, con largas estadías en Europa, donde completa su formación iniciada al comenzar el siglo con Carlos Mª Herrera, visita Paraguay -Asunción, las cataratas del Iguazú- cuando ya conocía zonas de la costa de Brasil por las escalas de sus viajes en barco. Incluye desde entonces en su pintura lo que Raquel Pereda ubica como "dos descubrimientos: América Tropical y decorativismo".[27] Se siente afín a un paisaje pródigo en el que ubica las escenas mitológicas que pinta y utiliza con frecuencia en sus cartones de tapicería.[28]

En 1927 expone telas y tapices en París, en la galería Durand Ruel, y meses después en Montevideo, donde regresa trás once años de ausencia. Figuran en estas muestras obras de su serie "América Tropical", y lo que él llama "types indiens", en pinturas y tapices, algunos de ellos realizados en Bélgica por Van de Velde. Incluye además, en Montevideo, los bocetos de una experiencia de decorado teatral - para el baile



Inauguración Monumento «Batalla de Sarandi»,
de José Luis Zorrilla de San Martín.
Plaza Gallinal, Sarandí Grande, Florida, 12 de octubre 1923



Lámina sin firma
Museo Histórico Nacional



José Luis Zorrilla de San Martín
«*Indios arqueros*».
Bronce. 1925.



Cuaderno Tabaré.
Mosca Hnos.



Carlos Aliseris
Lápiz y acuarela.
1935

Amacay- con el telón y los trajes.

En un carnet de notas que pierde y retoma cada tanto -indicando cada vez este reencuentro- escribe "en alta mar", durante el viaje en barco que lo lleva nuevamente hacia Europa: "... proyecto a mi llegada realizar más cuadros americanos".

Un recorte sin fecha conservado por la familia del artista, con un texto del crítico Raymond Cogniat publicado en la "Revue de l´Amérique Latine" en ocasión, probablemente, de su gran muestra de 1927, éste señala que: "*Tal como son estas obras se resienten de los orígenes del artista, no hay mucho que buscar para encontrar en ellas vínculos con las obras aztecas o precolombinas, tienen sus tonos cálidos con los rojos y los ocres ardientes, y si la figuración sea ella animal o humana no está tan ingenua ni completamente estilizada, es porque M. Castellanos, atraído por los mitos de las leyendas griegas y latinas, ha tratado de realizar la mezcla de dos civilizaciones tan opuestas.*"

El gobierno uruguayo le encarga realizar , en 1937, la decoración mural del pabellón uruguayo en la Exposición Internacional de París. Allí se exhiben productos de la producción agropecuaria e industrial, junto a obras de algunos artistas plásticos. Obtiene un Gran Premio y varias referencias críticas a su mural, de unos 100 metros cuadrados, que se completa con la frase:"Con elementos de Europa, en la tierra virgen de América, forjamos una patria libre y generosa".

Obligado a regresar a Uruguay por la guerra, una entrevista en Mundo Uruguayo en noviembre de 1940, lo ubica en un apartamento decorado con máscaras indígenas y objetos africanos. El interés por la temática indoamericana está mencionado en los recortes de prensa de sus sucesivas muestras en Montevideo a comienzos de los años 40. En "Amigos del Arte" incluye, en 1941, sus "Temas de una leyenda incaica."

En una muestra en el Subte Municipal, que reúne en 1943 más de 200 obras entre acuarelas, dibujos, pinturas y tapices, la temática indígena está rotulada en el catálogo como decoración.

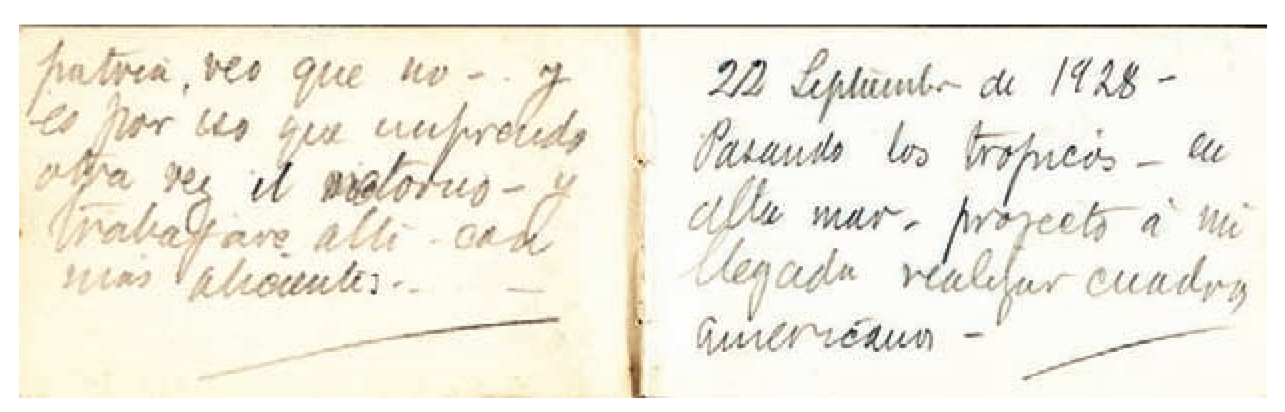
Las alusiones a lo indoamericano son permanentes en las numerosas notas de prensa conservadas en su archivo,[29] que refieren a un nuevo conjunto de obras incluidas en esta retrospectiva en las que se advierte un cambio en su expresión, con formas geometrizadas y un manejo más contrastado del color, que lo alejan de su habitual elegancia.[30]

Cruces de caminos

Al confrontar dentro de un registro unitario los datos sobre la atención de sucesivas generaciones de investigadores y pensadores uruguayos respecto a nuestros pobladores prehispánicos y sus realizaciones, así como a quienes habitaron estos territorios del sur, junto al interés de citar esta(s) temática(s) dentro del espacio artístico, en distintos tiempos y formas, nos sorprendió su amplitud y diversidad. Encontramos, además, numerosos cruces en los caminos recorridos a partir de los territorios del conocimiento y la creación.

Una crítica de 1941 sobre una muestra de Castellanos menciona, con el propósito de diferenciarlos, los abordajes de lo indoamericano en la obra de este artista y de Joaquín Torres García. También incluye y ubica como esculturas a las reproducciones de Rodolfo Maruca Sosa, investigador y coleccionista que recorrió América para documentarse antes de realizarlas.[31] No nos sorprende tanto, desde una perspectiva histórica, la idea de vincular a los dos primeros. Castellanos y Torres expusieron juntos en París e incluso compartieron tertulias de café, en ocasión de la "Primera exposición del grupo latinoamericano de París" en 1930.[32]

No imaginábamos, en cambio, otros puntos de conexión que se dieron con relativa frecuencia al avanzar la primera mitad del siglo XX, y que se traducen por ejemplo en esta inclusión de Maruca


patria, veo que no - y es por eso que emprendo otra vez el [illegible] - y trabajaré allí con más alicientes.. -

22 Septiembre de 1928 - Pasando los trópicos - en alta mar, proyecto a mi llegada realizar cuadros americanos -

Carnet de notas de Carlos Castellanos

Sosa. Esta y otras comprobaciones nos llevaron a redimensionar el interés por lo indoamericano y en particular por su dimensión local, dentro de un espacio común que involucra, en las décadas del 30 y del 40, a un amplio espectro de participantes, da lugar a la creación de instituciones y se hace conocer a través de numerosas publicaciones.

Maruca Sosa fue un viajero consecuente y un obsesivo realizador de duplicados de arte prehispánico, que llegó a mostrar en las salas reservadas a la difusión de las artes plásticas.[33] Lo destacamos por el supuesto vínculo que se le atribuyó entonces con lo artístico, y como ejemplo, entre tantos, de investigadores y coleccionistas que desmienten, a poco que entremos a ubicar hechos y fechas, esa supuesta distancia del interés de los uruguayos con el tema de nuestros primeros habitantes y/o las manifestaciones artísticas indomericanas. Este ejemplo nos ayuda al mismo tiempo a reconocer puntos de contacto frecuentes entre los espacios de la ciencia, el arte, y la simple afición de coleccionista.

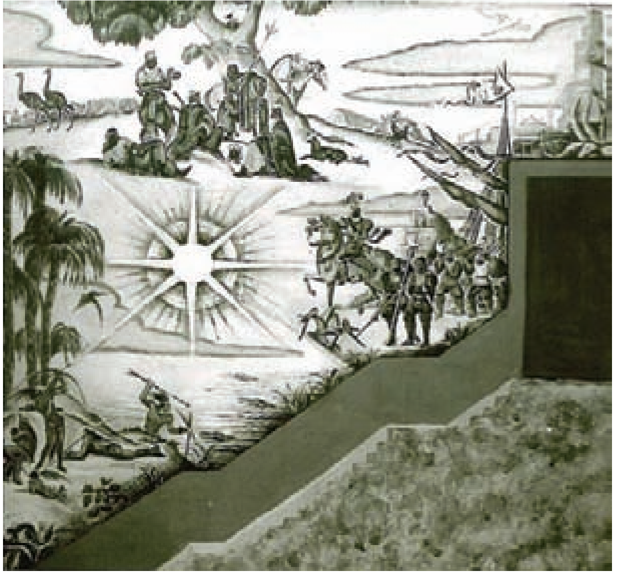
Una historia larga de búsquedas y/o hallazgos arranca en 1874, cuando el geólogo español Barrial Posada releva una serie de pictografías, y continúa con numerosas expediciones y descubrimientos desde finales del siglo XIX. La lista de investigadores, asociaciones, publicaciones, es extensa en las primeras décadas del siglo XX.

Francisco -Pancho- Olivera es uno de los personajes particularmente notorios; comienza a formar su colección en 1926, y lidera desde entonces a grupos numerosos de entusiastas que utilizan los feriados y vacaciones para salir en busca de ejemplares de nuestra flora y fauna, y de testimonios de los primeros habitantes de este territorio. Su "Grupo de Estudios de Ciencias Naturales", que nuclea a artistas, científicos, docentes, estudiantes, moviliza incluso a familias enteras, y llega a definir vocaciones. Casi todo lo que encuentran alimenta durante décadas la colección de Olivera, que será base fundamental del acervo del actual Museo de Antropología.

Es también en 1926 que se crea "La Sociedad de Amigos de la Arqueología", que pasará a reunirse en el Museo de Historia Natural. Entre sus fundadores figuran Baltasar Brum, Justino Jiménez de Aréchaga y Juan Zorrilla de San Martín. Es justamente Jiménez de Aréchaga quien protagoniza una anécdota singular sobre el origen de piezas de arte prehispánico en colecciones privadas locales.[34]



Carlos Castellanos. Exposición en Durand Ruel, París, 1927



Carlos Castellanos
Mural Pabellón del Uruguay Exposición Internacional de París, 1937





Detalle Mural Carlos Castellanos
Pabellón Uruguay Exposición Internacional de París, 1937



Carlos Castellanos
Exposición en el Subte, Montevideo, 1943

1.- Huaco peruano del período . . . . Fue obsequiado por el dictador Leguía al Dr. José Espalter, Embajador del Uruguay para las fiestas del Centenario del Perú. Mi padre se opuso al envío de ese embajador desde el Senado y desde el diario "La Defensa". En éste publicó un artículo titulado "La carta que no llevó el Embajador", contra Leguía, que fue reproducida en hoja suelta en Lima el día del Centenario. En un rasgo de humor, a su vuelta de Lima, el Dr. Espalter obsequió el huaco a mi padre.

Texto manuscrito de Justino Jiménez de Aréchaga Mac Coll
acerca del guaco regalado a su padre.

Desde los años 30 la prensa registra, entre tanto, a través de numerosos artículos, en especial en el suplemento ilustrado de "El Día", el interés por el arte indoamericano, e incluso por la situación de las poblaciones indígenas.[35]

Siqueiros pasa por Montevideo a principios de 1933, y Torres García vuelve en 1934. Ambos removerán el ambiente cultural y ayudarán a precisar posturas confrontadas en ese Uruguay de la dictadura de Terra, agitado por factores internos y externos.

En el amplio espectro de manejos creativos de una etapa en que muchos artistas se embarcan en lo que se ha identificado como el "realismo social", y abordan desde ese ángulo temáticas rurales y urbanas, se incluye el interés por el fenómeno del muralismo mexicano, en base a fundamentos artísticos e ideológicos.[36] Al mismo tiempo los vínculos regionales con argentinos y brasileños, que trabajan e incluso residen por períodos en Uruguay, son muy significativos. Las posturas y realizaciones de los muralistas mexicanos habían sido difundidas desde fines de los años 20 por la Revista "La Pluma", dirigida por Zum Felde, en una etapa de fuertes vínculos entre artistas plásticos y escritores. "El Día", a través de su suplemento, "Marcha" desde sus primeros números, en 1939 y en los años siguientes, dedican numerosas notas a estos artistas, mexicanos, de la región e incluso locales, en tanto la situación de los indígenas pasa a ser manejada en su real dimensión social, en notas firmadas por Arturo Ardao o Julio Castro.

La inclusión de tipos humanos "mestizos" en pinturas de Pedro Astapenco, Luis Mazzey y Felipe Seade, la referencia a ceremonias indígenas en xilografías del grabador Guillermo Rodríguez de fines de los años 30, y la figuración de un cristo indio en los extremos del borde inferior del grabado " Trabajo" de Carlos González, de 1942, son ejemplos de la escasa presencia temática de lo indoamericano en la producción artística de esta vertiente. El pintor Norberto Berdía resulta un caso particular por su sostenido interés por conocer y pintar la América indígena.[37] Se acerca a ella visitando distintas regiones, primero en una estadía de dos años en México, de 1945 a 1947 - que fue su opción luego de haber ganado la beca Gallinal de Artes Plásticas- y posteriores viajes a Cuba, Bolivia, Ecuador, Paraguay y Perú.[38]

La primera polémica de Torres García a poco de llegar a Montevideo será justamente con Berdía, quien después de asistir a sus conferencias en la Escuela Taller de Artes Plásticas señala en un artículo que el individualismo de Torres lo lleva hacia las formas abstractas, alejadas del interés de las masas populares.[39] La respuesta inmediata de Torres García, en su "Manifiesto nº 1, contestando a Norberto Berdía de CTIU. Agosto 1934"[40] incluye argumentos de un primitivo anticomunismo -llega a afirmar que si pintara a Lenin su obra sería aceptada- y ubica al mismo tiempo el tema en la dimensión conceptual que estará en la base de su "opción por el Sur", cuando escribe que "*El arte es como el aire y la luz, que puede juntarse a toda clase de cosas, pero que se queda siempre siendo arte sin añadidos... Este arte mío podría por la manera que está concebido, llegar a ser un arte colectivo,*



París, 1930
Izquierda, 1º Carlos Castellanos, 3ª Manolita Piña, Derecha, 1º Gilberto Bellini, 2º Joaquín Torres García



Maruca Sosa en la Puerta del Sol.
Tiahuanaco, 1941



Norberto Berdía, detrás de los remeros.
Grupo de Estudios de Ciencias Naturales,
Cabo Polonio, 1953.



Maruca Sosa y Francisco Oliveras
Cabo Polonio, 1947



Guaco obsequiado en 1921 al Dr. Jiménez de Aréchaga.
Flia Jiménez de Aréchaga Ceriani.





Carlos González «Trabajo», 1942
Guarda inferior Xilografía



Carlos González «Trabajo», 1942 Xilografía



Colección Matto. C/1940

impersonal. Arte elemental, basado en orden y medida, fundado también en algo universal y por esto, tal como se hizo en la antigüedad y edad media, por el pueblo." Cuando Berdía viaja a estudiar a México once años después, el debate continúa, y es formulado desde "Removedor" con particular virulencia.[41]

Torres García. La Asociación de Arte Constructivo y sus publicaciones.

En uno de sus cuadernos, escritos entre 1932 y 1935, el pintor Milo Beretta registra sus encuentros con el recién llegado Joaquín Torres García, y allí señala que: "*El arte es intuición; el conocimiento es ciencia. Lo que está haciendo ahora Torres García es pasarse del terreno del arte al de la ciencia. Su última manera es la obra de un ingeniero pero no la de un artista… Torres García quiso explicarme que desde hace tiempo está buscando de pintar preocupado exclusivamente de la construcción*".[42]

Ironiza además sobre la afición de Torres a retomar en la pintura los signos que ya hicieron los indios hace miles de años "de manera más ingenua, recia y primitiva", en lugar de inspirarse en el paisaje uruguayo.

En las páginas de "Círculo y Cuadrado", prolongación de la parisina "Cercle et Carré", se difunde, entre 1936 y 1938, a través de escritos y fotos de obras, el interés de Torres y otros miembros de la AAC por las artes primitivas, y en particular por las indoamericanas. En el primer número, Torres García firma el artículo "Arte precolombino" -a propósito de una muestra de piezas de la colección del etnólogo Rafael Fosalba en el Ateneo de Montevideo en mayo de 1936- en el cual observa:

"*Todo allí es puesto con un fin bien concreto, todo es signo para algo, y que luego confiere virtud mágica al objeto. Toca pues al sentido religioso... Fue sin duda, fijándose y estudiando en manifestaciones de arte de la antigüedad, que el artista moderno, dejando de lado un arte teatral, trató de dar con la verdad plástica*". Junto a fotografías de piezas prehispánicas -Ídolo de Tiahuanaco. Idolito boliviano- se reproducen pinturas y proyectos escultóricos de Amalia Nieto y Héctor Ragni presentados como las: "*Maquetas de la serie que la Asociación de Arte Constructivo tiene en preparación para ser ubicadas en sitios prominentes de los caminos del Uruguay, para que sean como una avanzada, un mojón, que enseñe al pueblo que existe un nuevo arte y lo familiarice con la geometría y por esta con el arte*



Carlos Castellanos
Tempera/papel, 15 x 15 cm.
s/ titulo, s/ fecha. Galería Sur



Carlos Castellanos
Tempera/papel, 7 x 17 cm.
s/ titulo s/ fecha. Galería Sur


CIRCULO Y CUADRADO

Montevideo, Setiembre 1938

TRADICION CONSTRUCTIVA DE AMERICA

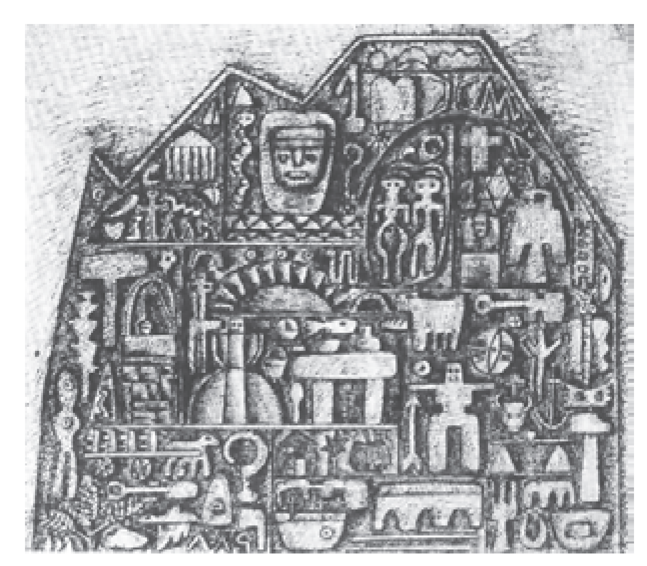
TRADITION CONSTRUCTIVE D'AMERIQUE

AMPLIACION DE ESTUDIOS

7

universal"; esculturas de Rosa Acle y Horacio Torres; así como pinturas, dibujos, maderas, de estos y otros artistas de la AAC, en los que es posible señalar esta filiación.

En 1939, La Asociación publica "Metafísica de la prehistoria indoamericana", que tiene en su portada la figura del dios incaico Pachamac. Torres indica allí que: "*Pudimos darnos cuenta que si cualquier cultura prehistórica... se adaptaba siempre por su natural simplicidad y especial conformación a lo que constituía la base de nuestra regla de unidad (base del constructivismo, y por esto, única razón de ser de nuestro Instituto) mayormente lo Indoamericano, precisamente aquello que tuvo por foco inicial lo que hoy sería la meseta boliviana, Perú Ecuador y Chile, o sea todo aquello que pudimos conocer y conjeturar del período pre-incaico*". En el año anterior la AAC había anunciado en Círculo y Cuadrado de setiembre 1938, una "ampliación de estudios" que incluía la Tradición Constructiva en América, "*con el fin de poner en evidencia que las teorías que hasta hoy sustentó, pueden equipararse a la cultura arcaica del continente...Al contrario, lo que queremos, es poner eso en evidencia, en el grado actual de evolución del arte americano propiamente dicho y, en cierto modo, explicar el presente por el pasado*".


Rosa Acle
Dibujo Círculo y Cuadrado 7 Setiembre 1938


Tapiz Diseñado por Torres García
1939

El Taller Torres García. Su inserción en la arquitectura y en las artes aplicadas.

Los jóvenes alumnos y teóricos que asumen la tarea de una continuidad en la difusión de ideas a través del número extraordinario de Círculo y Cuadrado en diciembre de 1943 y en las ediciones de Removedor, entre 1945 y 1960, mantienen la línea marcada en ese último número extraordinario, tanto en las "Reflexiones" de Torres, como en la publicación de la conferencia de Guido Castillo "El constructivismo, muerte y nacimiento de un momento histórico", pronunciada en la exposición de la AAC en el Ateneo, en setiembre de 1943.[43]

Luego de las fuertes críticas a consecuencia de la experiencia del Saint Bois, Guido Castillo se pregunta en Removedor 5, de junio de 1945, "¿qué puede condenarse en la obra de TG que no pudieran condenar en el arte bizantino, egipcio, inca, etc.?[44]

Unos años más tarde, en 1964, Esther de Cáceres, al prologar el catálogo de la colección Matto, precisa el pensamiento de este artista, como creador de un Museo que años después exhibirá una muestra de arte negro: "*A tal punto -nos dice Francisco Matto-... que un día podremos admirar juntamente colocadas en una vitrina de Museo un ánfora griega del Cementerio de Dipylón y un tejido multicolor de la necrópolis de Paracas, o un ibis de bronce egipcio junto a una estela monolítica de Chavín; o una terracota etrusca cerca de una máscara de jade de Monte Albán*".[45]

Coinciden con esta línea de pensamiento que se sustenta en Torres, tanto los viajes de varios miembros del taller que llegan a Grecia y Oriente, como las colecciones de Gustavo Fonseca, Ernesto Leborgne o Augusto Torres.

La incidencia de Torres, y la actuación de sus discípulos en las artes que llamaron "aplicadas", así



como la ubicación de obras en el espacio arquitectónico, han sido consideradas como un quiebre en el pensamiento y el hacer artístico uruguayos.[46] Hemos señalado en publicaciones anteriores la parcialidad de estas convicciones, así como afirmaciones difundidas desde el exterior, al tiempo que destacábamos la apoyatura conceptual y el rigor formal que dio el Taller al primer tema, y la relectura que hizo del segundo, como componentes de peso en la consideración local de una integración de las artes.[47]

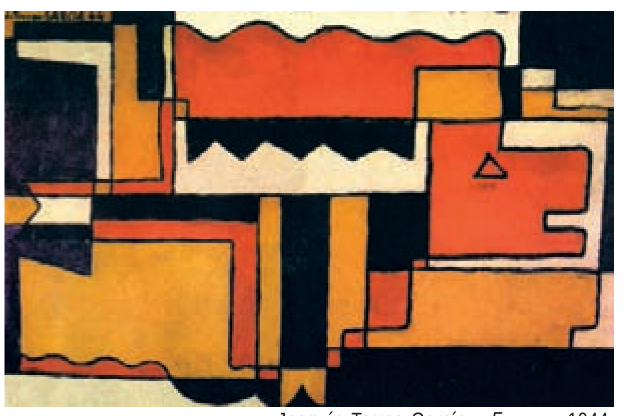
En el caso de las "artes aplicadas", la orientación expresiva -en la cual el "primitivismo" tendrá una particular incidencia- , y la falta de recursos de estos jóvenes artistas, se sumarán en la definición de una producción característica, que abrirá una página particularmente significativa en la historia local. Integrantes del TTG forman algunos grupos con presencia autónoma, como Sótano Sur, fundado en 1956 por los hermanos Jorge y Rodolfo Visca, y Archibaldo Almada, herrero de profesión, quienes trabajarán en un sótano de la calle Médanos -hoy Barrios Amorín-, junto con Huidobro Almada, Carlos Llanos y Gastón Olalde. Se destacan por sus objetos en cobre-esmalte, aunque abordan el uso del metal en varias escalas, que incluyen el equipamiento arquitectónico. El manejo textil reunió a varios participantes, entre diseñadores y tejedores, y entre ellos al equipo "Maotima", liderado por Manolita Piña. El trabajo en cerámica conoció varios tiempos, incluso el de la pintura de piezas compradas, hasta que Gonzalo Fonseca y José Collell procesaron una técnica que será característica, al ser difundido por el segundo de ellos a través de su docencia en Montevideo y otros puntos del país.[48]

Gabriel Peluffo ha señalado que "*...es conocida la colaboración de artistas del Taller con algunos arquitectos en la realización de murales, esculturas, piezas de cerámica, telares, etc. Esta colaboración interdisciplinaria en el diseño incorporado a la arquitectura constituía para los torresgarcianos una extensión social de la experiencia del taller, en tanto ámbito de participación y creación colectiva. Pero constituía, además, la única posibilidad de que el constructivismo concretara su propia obra ambiental ya que, hasta entonces, era poco más que un estilo de vida y de reflexión apostólica con vocación de proyectarse al sistema de objetos.*"[49]

La experiencia llevada a cabo por Torres y por un grupo de discípulos en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois, proyecto de los Arqs. Luis Surraco y Sara Morialdo, fue la de mayor envergadura, con sus 28 murales, y la participación de 18 jóvenes.[50]

Fue por otra parte significativa la inserción de trabajos murales promovida por Dumas Oroño siendo docente del nuevo Liceo de Las Piedras. Entre 1963 y 1964 fueron realizados un mosaico de Julio Mancebo, un vitral y un mural cerámico de Francisco Matto, un mural de madera pintada y otro de cerámica de Dumas Oroño, un mural cerámico de Augusto Torres, un cemento de Manuel Pailós y un mosaico de Ernesto Vila.

Torres había escrito en 1940: "*Algunos pintores y escultores sabemos que hoy ya no se trata de exornar los diversos espacios arquitecturales con arabescos o adornos de cualquier clase. Que la función de los elementos puestos*



Joaquín Torres García. «*Forma*». 1944.
Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois 127 x 193 cm.



Mª Celia Rovira «*La Escuela*».1944
Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois 189 x 272 cm.



Francisco Matto Mural cerámico. 1964
Liceo de Las Piedras 200 x 200 cm.



Dumas Oroño
Cuaderno pedagógico. 1965





Norberto Berdía *El señor del Ande*, s/fecha.
Acuarela s/papel, 32 x 48 cm.
Colección Galería de la Bahía

CARLOS ALBERTO CASTELLANOS *Pescador Andino*
Óleo s/tela d 1,20 x 1,80 cm
Colección Lucía Basabe





Diseño Milo Beretta c/1920
Cenicero. Hierro empavonado, ágata. 64x20x20 cm.
Casa Vaz Ferreira



Diseño Milo Beretta. c/1920
Herraje bronce
Casa Vaz Ferreira



Diseño de Carlos Castellanos
Almohadón bordado.
Colección Flia. Basabe.



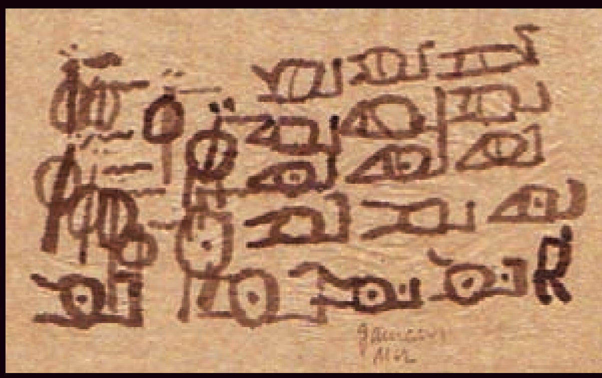
Diseño Milo Beretta. c/1920.
Papelera. Hierro empavonado. cuero. 52x28.5x28.5 cm
Casa Vaz Ferreira



José Gamarra
Pasaje de dibujos a la pared
Salón Comedor de la Escuela N°129, Montevideo
1947



José Gamarra
Pintura
1963



José Gamarra
Dibujo
1962

en juego, crearán una nueva belleza. Y que ésta casi basta a las exigencias de orden estético. Eso sabemos. Pero hay huecos, hay espacios, que piden la forma y el color, y también la expresión de una idea. (Digo idea en el sentido de concepción plástica)...No; no vive la arquitectura del todo sin la animación de la forma y el color; sin la creación del artista plástico. (¿Es que los arquitectos son orgullosos o desmemoriados?) Y entonces sin menguar en nada la arquitectura, quizás perdería algo de la rigidez científica de que a veces adolece; de la rigidez racionalista."[51]

Dentro del grupo de arquitectos que en los años 50 reservaron en sus proyectos un lugar destacado a las obras de miembros del Taller Torres García -entre ellas aquellas en las que es posible percibir la presencia de un "imaginario prehispánico"- se destacan Ernesto Leborgne (1906-1986), Rafael Lorente Escudero (1907-1992) y Mario Payssé Reyes (1913-1988), por su trascendencia profesional.

Ernesto Leborgne fue el compañero de tertulias sobre las artes primitivas, cuando se encontraba con Francisco Matto y Augusto Torres en ese sótano de la vivienda de la calle Trabajo en que él guardaba sus tesoros de coleccionista.[52] Ubicó allí, en plena naturaleza, en el espacio aparentemente no controlado que era el de su jardín,[53] las propuestas escultóricas o murales de Alpuy, Fonseca, Matto, Horacio Torres, junto algunas formas en piedra de su autoría. Fue, junto con Ramón Menchaca, el arquitecto de la vivienda de Torres en Punta Gorda, y reformó dos casas para Augusto Torres en Carrasco. Fue también una figura protagónica de la puesta en forma del Museo Precolombino de su gran amigo Francisco Matto en la quinta de la calle Mateo Vidal.

En una entrevista realizada a Leborgne y Matto en 1963, ellos resumen con precisión su concepción de este Museo : "*A nuestro modo de ver un museo como éste tenía ante sí tres misiones fundamentales: exhibir, conservar y estudiar. La exhibición ofrecía dos caminos: los señalados por la arqueología o por la estética. Optamos por el segundo*" dijo Leborgne. "*Pero no partimos de antagonismos entre dos cosas que evidentemente se complementan. La ordenación artística de las piezas no contraría los preceptos arqueológicos. Por lo demás no creo en una arqueología puramente científica*",[54] completó Matto.

Rafael Lorente abrió un espacio de privilegio para estos artistas en diversos proyectos,[55] pero fue en su propia casa de descanso de 1956, y en las que proyectó para algunos amigos en el balneario Bella Vista, en que esta afinidad se vuelve más visible. Él mismo había pintado un pez y un sol en su sala de estar, y resuelto junto con su hija Ana María unas formas talladas en piedra laja al borde del estanque, mientras que una terraza y en el mismo jardín integran la obra mural de Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca y José Gurvich.

Mario Payssé Reyes es quizás el ejemplo extremo de quienes convirtieron esta adhesión al maestro y a su taller en un entorno de vida, como lo demuestra la incidencia, planificada al detalle, de esta opción artística en su casa de la calle Santander en Carrasco,[56] tanto en el jardín, con una fuente de Matto, y una escultura del propio Payssé, como en la azotea- jardín con un mural de Edwin Studer, o bien un mural de Alpuy en el

espacio de acceso, y en el interior, un tapiz de Augusto Torres tejido por Elsa Andrada, cerca de un juego de café de Collell.

El proyecto del Seminario Arquidiocesano de Toledo, ganado por concurso en primer grado por Mario Payssé en 1952, fue resuelto en equipo con los Arqs. Chappe y Monestier. La construcción de 26.000 metros cuadrados, concluida en 1958, incluyó diversos trabajos murales que no llegaron a concretarse, a cargo de varios miembros del Taller Torres García. Horacio Torres, quien diseñó los catorce vitrales de un Vía Crucis para los fachadas laterales de la iglesia, fue también el autor de un formidable mural y relieves de ladrillo, mientras que Gonzalo Fonseca intervino en relieves exteriores.

Zonas "prehispánicas" en el arte nuevo

En el Uruguay de los años 50 y 60, se produce un intenso proceso de revisión histórica que abarca las más diversas áreas del pensamiento y el hacer nacional, en una suerte de puesta al día llevada a cabo por miembros de la llamada generación crítica o "del 45". Se fundan entonces una serie de instituciones culturales "independientes", y se producen nucleamientos para varias publicaciones. Avanzados los años 60, se editan series de fascículos de difusión masiva, como Capítulo Oriental, Enciclopedia Uruguaya y Nuestra Tierra, que incluyen el tema de las poblaciones aborígenes del territorio uruguayo. Una de ellas, dedicada a cada uno de los departamentos, da cuenta de las colecciones y hallazgos arqueológicos en algunas zonas.

En este proceso, que se produce en un país inserto en una profunda crisis económica y política, y que avanza hacia el colapso institucional, las artes visuales conocen una etapa de intensa presencia, en la que los artistas abordan el "arte nuevo" a través de diversas vías formales, que incluyen el manejo de signos "primitivos".

Esto sucede en algunas etapas de la obra de María Freire quien había realizado, a fines de la década del 40, una serie de máscaras que muestran su atención hacia el arte africano. "*Así como Torres García, María Freire mantiene un interés constante por encontrar absolutos formales en el arte mundial*" señala Gabriel Pérez-Barreiro, quien advierte que para esta artista el contacto con las culturas primitivas no va más allá de lo formal y plástico.[57] Una serie de pinturas en blanco y negro de los años 50, con signos sugeridos a la artista por formas medievales- llaves y cerraduras-, será conocida como "Sudamérica". En una muestra realizada en Bélgica, estas obras fueron leídas por ojos europeos en clave precolombina, y este hecho fue aceptado por la artista.

"*...fue en ese momento que sentí con más fuerza la presencia del signo -con el valor real de un pensamiento- como elemento expresivo pictórico*", escribirá María Freire en "Trayectoria",[58] reconociendo así no sólo la validez universal de los signos- como una constante en su pensamiento y en su hacer-, sino también la incidencia de las artes primitivas. Una incidencia que se hará notar con más fuerza en una serie pictórica posterior, de los años 60, con una intensa presencia



María Freire
Sudamérica. Forma nº 12. 1958
Guache sobre cármica
40x40 cm.



Inés Liard
Fragmento de 100x100 cm.
del tapiz *Precolombino*. 1974.
300x 1000 cm.

matérica inusual en el resto de su obra. FIG. a y b

En el caso de José Gamarra, una sostenida voluntad de inserción continental se inicia desde las primeras obras sígnicas de los años 60, y se prolonga en su trabajo posterior a través de otras imaginerías de selvas y agresiones. Siendo niño, Gamarra es descubierto por la maestra Mª Mercedes Antelo, se encuentra pronto con el arte precolombino a través de la lectura de El Grillo, y participa de las excursiones del "Grupo de Estudios de Ciencias Naturales", lo que lo acerca a la naturaleza y a las búsquedas arqueológicas.

Cuando obtiene a los 28 años un tercer premio en la Primera Bienal de Arte Americano realizada en Córdoba, que se exhibe después en Buenos Aires,[59] un crítico escribe: "*En contraste con la tendencia informalista, imperante en nuestro tiempo, aparece, como un aspecto de la Otra Figuración este formalismo arcaizante, con signos de tierra y leyenda, traduciendo en pintura el oscuro resplandor de una antigüedad sin memoria, balbuceando un lenguaje que descubrieron años primeros ojos del asombro, y por eso, por tan perdido en lo muy remoto del pasado, tiene, paradójicamente, acentos de modernidad el arte de José Gamarra*".[60] También evoca a Torres García, señalando que Gamarra usa "algunos de esos símbolos de la Gran Tradición". El artista responde entonces en una entrevista: "*lo que yo hago es una mezcla de simbolismo con pintura de América. Uso una paleta baja con tonos de negro, marrones y blancos, pero ante la obra, el hombre desaparece, solo queda la tela virgen y una necesidad de decir cosas inexplicables. Porque explicar es contradictorio; por eso mis obras no tienen título solo números. Son pinturas nada más.*"[61]

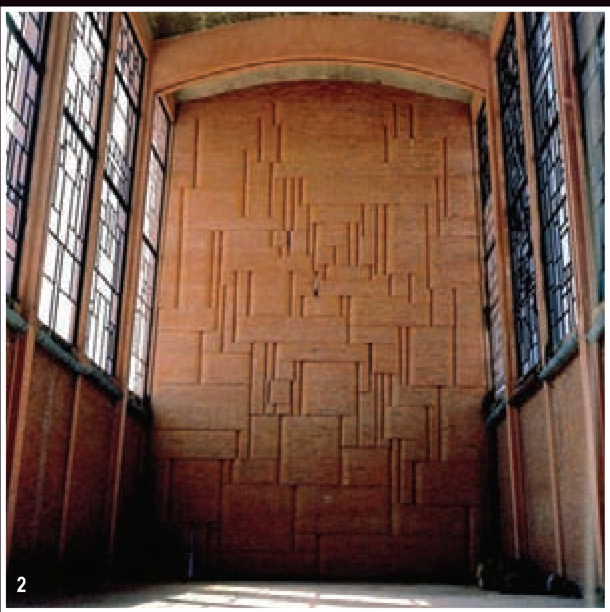
En 1963 exhibe su obra en Santiago de Chile, donde otro crítico señala: "*Es el del uruguayo un mundo original, que ha sabido nutrirse con las vivencias y signos americanos y la audacia de más allá del Atlántico, que ha posibilitado las mayores libertades conocidas por el mundo de la pintura.*"[62]

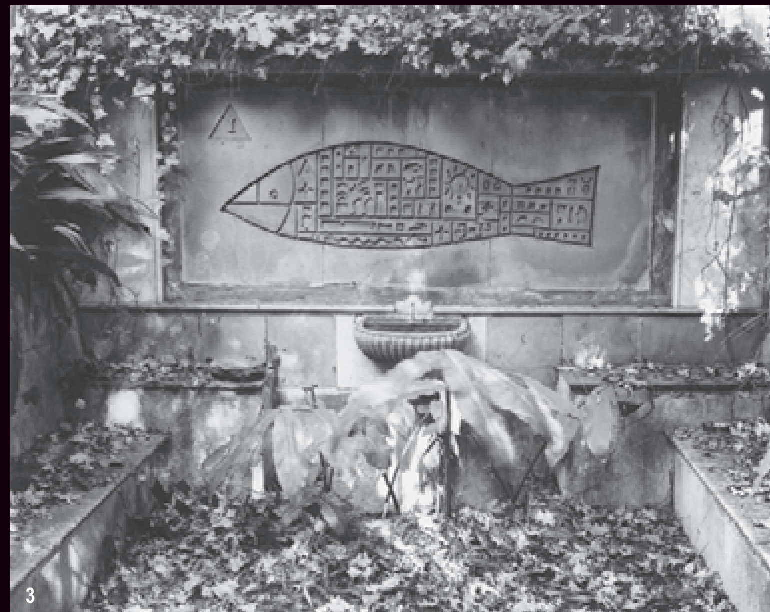
Luis Mazzey en 1972 rescata, a los 72 años, las formas precolombinas que había dibujado en 1916, y las ubica por ahuecamiento en una serie de grabados sobre cemento. Retoma después en su pintura ese vínculo de filiación que había tenido con Pedro Figari desde la adolescencia. Estos dos momentos de retorno a recuerdos juveniles en la avanzada madurez están sin duda vinculados, aunque existe también en los grabados de un artista que optó a lo largo de su vida por una temática social , una voluntad de afirmación continental en esa etapa de la historia del país.

Ernesto Aroztegui "reiventó" las técnicas de la tapicería . En el inicio del trabajo de quien será el maestro de la tapicería uruguaya y proyectará su incidencia docente a Buenos Aires y Porto Alegre, estuvo la fotografía de un tapiz nasca de la revista "El Grillo", que reprodujo mediante zurcido. Figura como su primera obra en una libreta en que Aroztegui fue registrando características técnicas, dimensiones, título y destino de sus numerosos tapices, con igual paciencia que la que le exigía el tejido directo, sin uso de cartones. Allí indica que a esta obra, de 1954, le sigue en 1960 "Viracocha", copia de un dibujo precolombino constructivo de 52x42 cms. , zurcido en bastidor de bordar.

Las experiencias de un trabajo colectivo con sus alumnos del Taller Montevideano de Tapices incluyen una realización de 30 metros cuadrados preparada para la Bienal de Lausana. En una entrevista que le realizara Gabriel Peluffo en 1974,[64] Aroztegui distingue dos procedimientos en esos trabajos de equipo: "*O bien se parte, por ejemplo, de una franja realizada por uno de nosotros y a partir de ella se van tejiendo las demás (dejando librada a cada uno la suya a partir de lo que le sugiere la parte realizada por el que lo precedió), o bien se establecen criterios plásticos previos, y cada uno realiza una parte en su casa, sin apreciar, mientras trabaja, la totalidad, la cual resultará sólo al unir todos los trozos de creación individual*". En el caso del proyectado envío a Lausana, cada tejedor partió de módulos cuadrados de 50 cms. de lado, ya diseñados con motivos precolombinos- reproducción de tejidos paracas-, para tejer piezas de 1 metro cuadrado que serán cosidas para obtener el tapiz "Precolombino" de 3x 10 metros. "*En síntesis, pretendimos rendir un reconocimiento a América Precolombina, a la vez que aportar un reconocimiento sobre el modo de ver nuestra América actual, ya que en el trabajo del color, de los materiales y de las figuras incorporadas, daremos la tónica de nuestra época, nuestras diversas aspiraciones y limitaciones*", señaló Aroztegui en la misma entrevista, sugiriendo con mesura, en tiempos ya de dictadura, una intención que puede advertirse en el fragmento realizado por la tapicista Inés Liard. FIG

En 1975 seis de los alumnos de Ernesto Aroztegui trabajan en su proyecto "guerreros paracas".[65] Este tapiz, cargado de alusiones a la muerte, será presentado al 2do. Encuentro de Tapicería Nacional, y seleccionado para el Primer Encuentro de Tapicería Uruguayo - Brasileña, realizado en Montevideo en setiembre de 1975.[66] Esta muestra binacional, con jurados de ambos países, se inició con el arresto del tapicista Iván Sartor, cuya obra "Cantegril" ironizaba sobre la Alianza para el Progreso, y el interrogatorio a los jurados nacionales, simboliza un cierre y un nuevo comienzo en el arte uruguayo, y sus "imaginarios prehispánicos".







1.Gonzalo Fonseca. c/1956
Mural cerámico
Vivienda Arq. Rafael Lorente Escudero
Balneario Bella Vista, Maldonado

2.Horacio Torres. c/1958
Mural cerámico
Seminario Arquidiocesano Toledo, Montevideo
Arq. Mario Payssé Reyes

3.Horacio Torres. c/1940
Jardín Vivienda
Arq. Ernesto Leborgne

4.Ernesto Leborgne. c/1940
Talla en piedra
Jardín Vivienda
Arq. Ernesto Leborgne



Estudio Arq. Ernesto Leborgne. Vivienda calle Trabajo



Taller Augusto Torres. Arq. Leborgne,1963
Vivienda calle Itacurubí (hoy José Cuneo-Perinetti)



Escultura Francisco Matto
Jardín vivienda Arq. Mario Payssé Reyes



Estudio Arq. Ernesto Leborgne. Vivienda calle Trabajo

1 - En febrero de 2003, cuando el entonces Intendente de Montevideo Mariano Arana me propuso integrar la Comisión Administradora de un futuro "Museo de Arte Precolombino e Indígena" me asaltó la duda de por qué aquí, vinculada a la pertinencia de dar un espacio privilegiado a la temática de lo prehispánico e indígena desde y en nuestro territorio. Operó sin duda entonces el peso histórico de una supuesta "ajenidad" que involucra a varias generaciones de uruguayos, con una mirada matrizada en conceptos fundacionales en los que pesa un soslayado exterminio por un lado, y por la idea de una limitada existencia de producciones materiales rescatables en nuestro territorio, por otro lado . Una idea que la fuerza de investigaciones y hallazgos de larga data no ha alcanzado todavía a contrarrestar. Recordé enseguida mi escasa aproximación - alimentada en viajes y lecturas- a esta zona de la historia del arte que, en un proceso extenso de formación histórica y artística, fue apenas una mención, y sólo en el ámbito de los estudios secundarios.

No se me convocaba en esa oportunidad en el rol de especialista, y me tentó ya entonces la idea de contribuir desde un espacio nuevo, con todo aquello que en las artes plásticas nacionales pudiera haberse nutrido en ese pasado continental.

2 - A partir del aporte de Pablo Thiago Rocca, que se suma a través de este catálogo a la profusión de investigaciones realizadas en torno a la actividad de esta figura, y en particular el amplio trabajo que Gabriel Peluffo nos hiciera conocer desde hace dos décadas, incluso a través de escritos hasta hace poco inéditos.

3 - La confianza de coleccionistas e instituciones dio una respuesta amplia a este propósito. El equipo curatorial no puede dejar de señalar -como una forzada omisión de la que entiende y respeta los motivos- la ausencia de alguna obra y de piezas de la colección precolombina de una figura pionera y fundamental en la construcción de este imaginario como Francisco Matto.

4 - Porque fue valorado por sucesivas generaciones como una posible puesta en imágenes de nuestra identidad.

5 - Como es el caso de Norberto Berdía o Felipe Seade.

6 - Poema incluido en Notas de un Himno (poesías líricas). Santiago de Chile. Imprenta de La Estrella de Chile, 1877. "Entre las muchas tentativas juveniles de Zorrilla de San Martín por inmortalizar a la raza charrúa, se encuentra esta composición". Señala Antonio Seluja Cecín en su "Juan Zorrilla de San Martín en la prensa. Escritos y discursos", Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975.

7 - "Lo he seguido a Ud. como he podido y tan a la letra que no he encontrado en su poesía la palabra "alas". Mi ángel no es alado", le escribe Blanes a Zorrilla en carta citada por Diego Pérez Pintos, en el Capítulo Oriental nº 7. Centro Editor de América Latina. Montevideo, marzo 1968.

8 - Montevideo. 28 de marzo de 1880. Año III. Nº 411.

9 - "En primer lugar el paisaje que rodea la figura protagonista, iluminado por un dulcísimo claro de luna, es de una verdad poética incomparable. Cualquiera que conozca las preciosas riberas de nuestro Uruguay; cualquiera que las ame como se ama la patria, distinguiría entre mil el paisaje de Blanes por un secreto anuncio del corazón.

Por el fondo se distingue la lejana corriente del río en el que se ve la arboladura de una nave, la primera de su género que rompía las aguas con su quilla y a cuyo bordo venía una civilización que no supo entrar en América sino por la herida modal abierta en el corazón de una raza inocente y libre. En aquel campo hace frío; corre un cierzo helado penetrante coma la hoja de un puñal.

¿Cómo se pinta el frío?, me dirán los lectores. Preguntádselo a los grandes ingenios del arte; preguntad a Blanes cómo pudo imprimir la huella de esa impresión subjetiva en los árboles, en la yerba y hasta en las piedras de su misterioso paisaje."

10 - "El inicio del empuje modernizador, que se produce en un entorno complejo de relaciones de pensamiento y poder, coincide con el predominio de una mirada pictórica orientada hacia el pasado fundacional... El poder urbano de cuño espiritualista, al atender a su espacio ganadero, intenta sustentar su razón de ser en una mitología que recurre al paisaje y el habitante rural. Esta temática viene a sumarse a la puesta en imágenes de la epopeya histórica, para cubrir un trecho significativo en la elaboración visual del imaginario nacional."

Olga Larnaudie: Tiempos y artistas de algunos montevideos, "Montevideo y la Plástica", Montevideo, 1997. p. 22.

11 - Gabriel Peluffo Linari. "El paisaje a través del arte en el Uruguay". Ediciones Galería Latina, Montevideo, 1995, p. 19. Allí señala que: "Es precisamente la noción metafísica del "ser nacional" que plantea Zorrilla, al considerarlo producto de un determinismo geográfico, de una fusión cosmogónica entre mística del paisaje y energía primordial liderada por los caudillos, la que habilita desde el discurso oficial a una pintura que rescata en términos románticos la imagen del paisaje nativo".

12 - Hugo Achugar. "Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura". Editorial Trilce, Montevideo, 2004.

13 - Amir Hamed. Lenta muerte del pastor (de Acuña de Figueroa a Zorrilla de San Martín).

http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Orientales3.htm

Ya había anotado que "En 1879, el neorromántico José Zorrilla de San Martín produce la Leyenda Patria, tratando de anclar en los míticos Treinta y tres Orientales de la "cruzada libertadora" un territorio propio y diferente al de la épica estrictamente gaucha. Recién en 1886 encuentra en Tabaré una figura no menos conflictiva pero que funcionó, de momento, como transacción simbólica, apuntalando una nacionalidad en crisis. Ambas obras fueron producidas, como señala Hugo Achugar, en un momento de tensión política, donde las definiciones hacia la república independiente colidían con la antigua tradición anexionista, pero en Tabaré encontró Zorrilla una figura menos amenazadora porque su raza estaba extinta."

14 - Gustavo Verdesio, "La invención del Uruguay. La entrada del territorio y sus habitantes a la cultura occidental." Editorial Graffiti/ Editorial Trazas. Montevideo 1996. Nota 283 p. 216

15 - Javier García Méndez, "Tabaré o el descenso a las profundidades en Azul…, Tabaré, El zarco": Líneas divergentes de un fin de siglo". http://argos.cucsh.udg.mx/18abril-junio01/18egarcia.html

"El tema oculto de Tabaré -el tema que Tabaré oculta-, es la operación de depuración étnica que las autoridades políticas del Uruguay decretaron contra los descendientes de los primeros habitantes de su territorio y que ellas mismas ejecutaron en 1831-1832, exterminando a los charrúas que habían sobrevivido a la lucha contra los conquistadores y los colonizadores. Zorrilla contribuye a borrar de la historia esa atrocidad, componiendo una pretendida elegía de los charrúas que en realidad los bestializa, transforma la masacre de que fueron víctimas en "misteriosa desaparición" y hace remontar esa desaparición a unos tres siglos antes de su fecha efectiva"

16 - Ver Teresa Porzecanski "*Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y de presencia*", en H. Achugar y G. Caetano (comp.) "Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación"?, Ed. Trilce. Montevideo, 1992 , pp.46-61.

"*Indios, africanos e inmigrantes europeos: la búsqueda el origen en los nuevos discursos del imaginario urbano*". Catálogo de "Como el Uruguay no hay". Museo Blanes, 2000, pp. 83 a 102.

17 - Daniel Vidart "El mundo de los Charrúas", Banda Oriental, Montevideo, 1996.

18 - En 1930 ambas figuras serán llevadas en mayor escala al bronce por el Escultor Edmundo Prati, también autor de una de las cuatro figuras que componen el monumento a "los últimos charrúas" emplazado en 1938 en el Prado, en la que participaron también los escultores Gervasio Furest y Enrique Lussich.

19 - "Su peculiaridad consiste precisamente en apartarse de los patrones alegóricos provenientes de la Revolución Francesa afinados por el romanticismo (La imagen mariana de la

República), para plantear en cambio una corporeidad "mestiza"... que reivindica las raíces etnoculturales del complejo criollo y las hace tributarias de los valores "Universales" de la República". Gabriel Peluffo, El espíritu ecuestre, en Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901". Museo Blanes, Montevideo, 2001.

20 - En 1926 participa con la cabeza en bronce de este monumento en el Salón de las Tullerías de París.

21 - De la que se conservan bocetos sobre papel, fechados en 1924.

22 - De acuerdo al pormenorizado repaso que hizo el Profesor Mena Segarra, apasionado especialista -y coleccionista- de la medallística, en una entrevista realizada por Sonia Bandrymer y la autora en el 2006.

23 - Exposición Pedro Figari, CNAP, Montevideo, 1945. Carlos Herrera Mac Lean, vicepresidente de la CNAP, integra junto a Carlos Rodríguez Pintos y Adolfo Pastor, una subcomisión responsable de la muestra y el catálogo.

24 - Nuestra intención es dimensionar la proyección crítica y el registro documental de estas series, más allá de su significación pictórica en la amplia producción del artista.

25 - "Él quería que hablara todo su arte, pero dándole a su lenguaje una trascendencia nativa.

He ahí, con la palabra "nativa", felizmente encontrada por el poeta Silva Valdéz, como se abrió a la vida una expresión nueva que por primera vez cantó en el suelo americano. Y no surgió al acaso, sino después de una bien macerada meditación y lucha.

Algo reclamaba siempre Figari, con porfiada insistencia, para el destino del arte americano: el decir su cosa, sin atarse a la servil imitación europea. No quería nada violento y nuevo, rompiendo con la raíz latina que alimentó la vida vernacular. Pedía algo que, calentando los jugos que vinieran de culturas centenarias, se hiciera jugo nuestro, americano. La exigencia de la expresión autóctona, en un empeño heroico de desprendimiento, vivía siempre en sus prédicas.

Así en su feliz ensayo de la Escuela de Artes y Oficios, fue sólo lo autóctono, lo nacido de una raíz nuestra, lo que inspiró siempre su renovación ornamental." escribe Carlos Herrera Mac Lean en "El primer temario americano", de su "Pedro Figari", catálogo de la Exposición Pedro Figari, Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, 1945.

26 - Ver "Carlos Washington Aliseris. El canon de la naturaleza" en Gabriel Peluffo, "Aliseris", Argentina 2005.

27 - Raquel Pereda, " Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y Realidad", Edición Fundación Banco de Boston, 1996.

28 - Que lleva a realizar en telares de Flandes y Bauvais.

29 - Una nota firmada por Oscar Haedo en "Mundo Uruguayo" repasa los distintos tiempos de su interés por lo indoamericano, señalando que: "Fruto de su gira por la tierra guaraní y el Brasil son sus telas de la serie trópicos de América... en la época en que toda Europa se conmovía con los revolucionarios de la pintura aún cuando él permanezca alejado de dichos ismos estos se reflejan en sus óleos, hecho fácilmente probable en su serie denominada de inspiración o decorativa, actuando en algunos el elemento incaico o simplemente el indígena."

30 - Raquel Pereda, en su libro " Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y Realidad", incluye como título su "Descubrimiento de América tropical", advierte esta tentación de exotismo americano y señala que "Castellanos es el primer pintor uruguayo en acercarse racional o tal vez intuitivamente, a una veta artística entonces apenas vislumbrada. Lo hace más allá de todo folclorismo... En esta etapa de su trayectoria se manifiesta por primera vez su gusto por " lo otro" ". pp 43 a 51.

En el capítulo dedicado a los últimos cinco años de vida del pintor, incluye a esa "América latina indígena" y se refiere a su cambio de lenguaje en esa serie de obras recientes, sin incluir ningún registro fotográfico de esas obras. pp 131 a 133.

En un catálogo sobre la exposición de Castellanos en Galería Sur, verano 1994, Jorge Castillo señala en su texto "Simbolismo y exotismo en la pintura uruguaya": "...Esta coincidencia modernista del gusto de los poetas y los pintores por lo exótico es un elemento común a todos ellos. Pero pocos fueron los pintores que lo compartieron en América".

31 - Dr. C. Fries, "El Plata", Montevideo, setiembre 1941: "...Pero hay también pinturas de cierta objetividad, como la interesante y muy original "Leyenda incaica", utilizando motivos de tradiciones indias, de mitología precolombiana, no estilísticamente como lo hace, por ejemplo, el escultor R. Maruca Sosa, y en colores Torres García, sino de hecho, refiriendo el contenido de aquellas tradiciones Indio-americanas. Lo que interesa por la novedad del tema y por causas científicas de la investigación de la cultura antigua de nuestro continente".

32 - En 1930 exponen en la galería Zack de París los uruguayos Gilberto Bellini, Carlos Castellanos, Pedro Figari y Joaquín Torres García, junto a otros artistas latinoamericanos.

33 - En 1939, la Comisión Nacional de Bellas Artes inaugura en la planta baja del Teatro Solís una muestra de reproducciones arqueológicas de Rodolfo Maruca Sosa, que cubren por su origen todo el continente. Las páginas del suplemento de "El Día" y de "Marcha" se ocupan del trabajo de este "empleado del BHU", que llegó a recrear en tamaño natural el friso -de 3.70 m. de largo- de la Puerta de Sol en Tiahuanaco.

34 - El Dr. José Espalter, Embajador del Uruguay, asistió en 1921 a las fiestas del Centenario del Perú y recibió un guaco como obsequio del dictador Leguía. Jiménez de Aréchaga se había opuesto, desde el Senado y la prensa, al envío del embajador. Publicó incluso contra Leguía un artículo titulado "La carta que no llevó el Embajador", que sería reproducido en hoja suelta en Lima en el día del Centenario. A su vuelta de Lima, Espalter le obsequió el guaco.

35 - Muchas de ellas están firmadas por R. Bellani Nazeri.

36 - "En el panorama de las artes plásticas nacionales al iniciarse la década del treinta, surge con particular nitidez una corriente de arte figurativo que busca diversas aproximaciones a la temática social y popular. Desde la que se propone una elaborada descripción de tipos humanos característicos, hasta la que incursiona en la crítica social afirmando ideas americanistas" señala Gabriel Peluffo, al tiempo que descarta la reducción de este fenómeno a la influencia del muralismo mexicano o del realismo socialista, o incluso del peso político de agrupaciones de intelectuales.

P. 5 del catálogo "Realismo social en el arte uruguayo. 1930-1950", Museo Blanes, 1992.

37 - "En los momentos actuales en que los excesos polémicos arrojan sus dardos sobre el "tema" como una requisitoria que denigra al artista... Norberto Berdía bucea en la fisonomía espiritual del hombre y la tierra americanos, para ofrecernos las "transposiciones plásticas" que traducen las vibraciones de un espíritu y la vigilancia de una atención inteligente, que participa e la vida de su tiempo, y nos invita a entablar un diálogo con el paisaje y el hombre del nuevo mundo", escribe Norberto Caride en su libro "Berdía" de 1952.

38 - Junto a numerosas pinturas y dibujos que abordan esta temática entre los años 40 y los 60, cuando inicia un proceso de síntesis que lo lleva a la abstracción. Es entonces cuando titula "precolombino" algunos acrílicos de 1975, y un diseño de tapiz de 1977.

39 - Revista "Movimiento" nº 7, junio julio 1934

40 - Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay.

41 - "Removedor 2"- febrero 1945, Adiós al cuerpo de Norberto Berdía. (sin firma)

"El cuerpo de Norberto Berdía también va a Méjico. Decimos cuerpo, pues el espíritu del pintor ha tiempo que yace en aquellas tierras. El mencionado cuerpo goza de una flamante beca que le permite retornar al lugar de su platónico origen, al reino de las ideas estéticas que el alma de Berdía habita y habitará... parte a estudiar pintura mural a Méjico donde no existe quien pueda enseñar ese difícil Arte, teniendo aquí, en el Uruguay, al más grande maestro del mismo, en la época actual."



42 - Beretta da en estos escritos un personal y agudo testimonio del medio plástico uruguayo de esos años. Ver Catálogo Evocación de Milo Beretta (1870-1935). Exposición Homenaje. Colección Arturo Lezama Montoro. Iocco rematadores. Montevideo, 1998

43 - En un reajuste que surge del reconocimiento del fracaso de su etapa de la AAC y la aceptación de un nuevo rumbo con la formación del TTG.

44 - "Arte bizantino y constructivismo".

45 - Arte Precolombino Colección Matto. Museo de Arte Precolombino, Montevideo.

46 -La prédica torresgarciana viene a insertarse en un proceso en el cual, en los años veinte y treinta, una abundante producción edilicia y destinada al equipamiento urbano había incluido en Montevideo la actuación de artistas plásticos, y en particular de escultores. La vigencia del concepto de integración de las artes impulsará a las organizaciones de plásticos a movilizarse, en los años cuarenta, por la inclusión de sus obras en los edificios públicos. La ley 10098 referida a la arquitectura escolar, aprobada cuando E.V. Haedo era el Ministro de Instrucción Pública (1936-38), establecía la adjudicación de hasta un 5% de los recursos disponibles a la incorporación de "decoraciones murales". Durante el ministerio de Adolfo Folle Joanicó, en 1944, se reitera esta política, y el mismo porcentaje, a través de la ley 10511. Al tiempo que aparece en los salones nacionales el nuevo sector pictórico de bocetos y detalles de murales.

47 - " El logro de Torres García y de su Taller no consistió en crear en el Uruguay un movimiento de las artes y oficios, que ya tenía una historia relevante en este medio, ni en incluir la atención al arte prehispánico que había sido, casi veinte años antes, un planteo de Figari." Olga Larnaudie, "Un caudal a compartir, arte aplicado, arte mural" . Dumas Oroño. pp. 95 a 100. Montevideo.

Ver p/e Gabriel Peluffo, "Las instituciones artísticas y la renovación simbólica en el Uruguay de los veinte" y Olga Larnaudie "Una nueva visualidad", catálogo de "Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario". Museo Blanes, Montevideo, 1999.

48 - A partir del estudio de la cerámica precolombina, la opción fue una puesta en forma en láminas, el uso de engobes y un posterior bruñido. En las entrevistas a miembros del TTG recuerdan los consejos técnicos de Marco López Lomba, en los inicios de la experimentación en cerámica. López Lomba Había vivido en Bolivia en comunidades indígenas y trabajado allí en cerámica, a comienzos de los años 40.

49 - Gabriel Peluffo, Regionalismo cultural y la vanguardia: el taller Torres García. Ponencia presentada al

Simposio "La Escuela del Sur: el taller Torres García y su legado", The University of Texas at Austin, 1991.

50 - En 1974 la mayor parte de esos murales son separados de las paredes y colocados sobre bastidores. Los siete murales pintados por Torres forman parte de una muestra itinerante y se pierden en 1978, en el incendio del Museo de Arte Moderno de Río. En 1997 la Fundación "Amigos del Patrimonio Cultural" consigue el apoyo de ANTEL para la recuperación de los murales restantes, que se exhiben actualmente en el Complejo Torre de las Telecomunicaciones, en Montevideo.

51 - "Las artes plásticas y su relación con la arquitectura", Marcha nº 40, 29/3/40.

52 - Ver Ernesto Leborgne. Editorial agua;m, Montevideo, 2005.

53 - Ernesto Leborgne : "Mire, el jardín fue una cosa casi de formación natural".

"Entrevista de Mariano Arana, enero de 1981".Ernesto Leborgne. Editorial agua;m, Montevideo, 2005 p. 43 .

54 - Semanario Marcha, Montevideo, 2-8-63. Entrevista citada por Dense Caubarrère en "Arte primitivo, estética innovadora" Ernesto Leborgne. Editorial agua;m, Montevideo, 2005, p. 56 .

55 - Como el pabellón Debernardis de 1955, en la Feria Nacional de la Producción, que incluye un mural de Alpuy, o el mural de Horacio Torres en la confitería Babalú que el arquitecto proyectó en equipo con el artista, en el edificio de los cines Central y Plaza, de 1947.

56 - Proyectada en 1953.

57 - María Freire . Cosac & Naify Edições, San Pablo, Brasil. 2001. pp 15 y 16.

58 - Documento inédito de la artista citado por Pérez-Barreiro, p. 16.

59 - Con un jurado internacional que integra entre otros Herbert Read

60 - Ernesto B. Rodríguez "La pintura enigma de José Gamarra", La Nación, Buenos Aires, Argentina, 25-11-62.

61 - Hernández Rosselot. "Gamarra: un valor de la Pintura Rioplatense" Notas de arte

La Razón, Buenos Aires, Argentina, 12-8-62.

62 - Ricardo Bindis. "La actualidad plástica". Santiago de Chile, Chile, 1963.

63 - Conocemos los nombres de quienes compraron entonces estos tapices, que no conseguimos ubicar hasta ahora.

64 - Gabriel Peluffo. "Los tapiceros de Montevideo" (Entrevista a E.Aroztegui y Nazar Kazanchian). Semanario Marcha, Montevideo, 24-5-74.

65 - Un tejido alto liso de 2m09x3m50, en el que intervienen Alicia Azar, Inés Liard, Rina Castellucci, Luisa Dicancro, Rina Gugelmeier y Mary Susana Ureta.

66 - Participa además en esta muestra una obra tridimensional del taller de Lira Armstrong. "Precolombino", alto liso 2m x 0.54 x 1m 10



ACHUGAR, Hugo.
2004 "Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura". Editorial Trilce, Montevideo.

CARIDE, Norberto.
1952 "Berdía".Editorial Pampa, Buenos Aires, Argentina

CASTILLO, Jorge.
1994 "Simbolismo y exotismo en la pintura uruguaya". Catálogo Exposición Castellanos, Galería Sur, Punta del Este, Maldonado.

DE CACERES, Esther.
1964 Arte Precolombino Colección Matto. Museo de Arte Precolombino, Montevideo.

GARCÍA MÉNDEZ, Javier.
Tabaré o el descenso a las profundidades "Azul…, Tabaré, El zarco": Líneas divergentes de un fin de siglo". http://argos.cucsh.udg.mx/18abril-junio01/18egarcia.html

HAMED, Ahmir.
Lenta muerte del pastor (de Acuña de Figueroa a Zorrilla de San Martín) http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Orientales3.htm

LARNAUDIE, Olga.
1997 Tiempos y artistas de algunos montevideos, Montevideo y la Plástica, Intendecia Municipal de Montevideo.

LARNAUDIE, Olga.
1999 Una nueva visualidad, Los Veinte: el Proyecto Uruguayo, arte y Diseño de un imaginario 1916-1934. Museo Blanes, Montevideo.

LEZAMA MONTORO, Arturo.
1998 Catálogo Evocación de Milo Beretta (1870-1935). Exposición Homenaje. Colección Arturo Lezama Montoro. Iocco rematadores. Montevideo.

LORENTE MOURELLE, Rafael.
2005 Relectura: revisión, Lorente Escudero. Editorial agua;m, Montevideo.

PAYSSÉ REYES, Mario.
1968 ¿Dónde estamos en arquitectura? Impresora Uruguaya Colombino SA, Montevideo.

PELUFFO, Gabriel.
1992. Realismo Social en el arte uruguayo 1930-1950. Museo Juan Manuel Blanes. Ediciones Trilce. Montevideo.

PELUFFO, Gabriel.
1995 El paisaje a través del arte en el Uruguay. Edición Galería Latina, Montevideo.

PELUFFO, Gabriel.
2001 El espíritu ecuestre, Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901. Museo Blanes, Montevideo.

PELUFFO, Gabriel.
"Carlos Washington Aliseris. El canon de la naturaleza". "Aliseris". Argentina 2005.

PEREDA, Raquel.
1995 Pedro Figari. Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

PEREDA, Raquel.
1997 Carlos Alberto Castellanos, Imaginación y realidad, Edición Fundación Banco de Boston, Montevideo.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel.
2001 María Freire . Cosac & Naify Ediçôes, San Pablo, Brasil.

PÉREZ PINTOS, Diego.
1968 Capítulo Oriental nº 7. Centro Editor de América Latina. Montevideo

PORZECANSKI, Teresa.
Uruguay a fines del siglo XX: mitologías de ausencia y de presencia. Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación"? . H. Achugar y G. Caetano (comp.) Ed. Trilce.

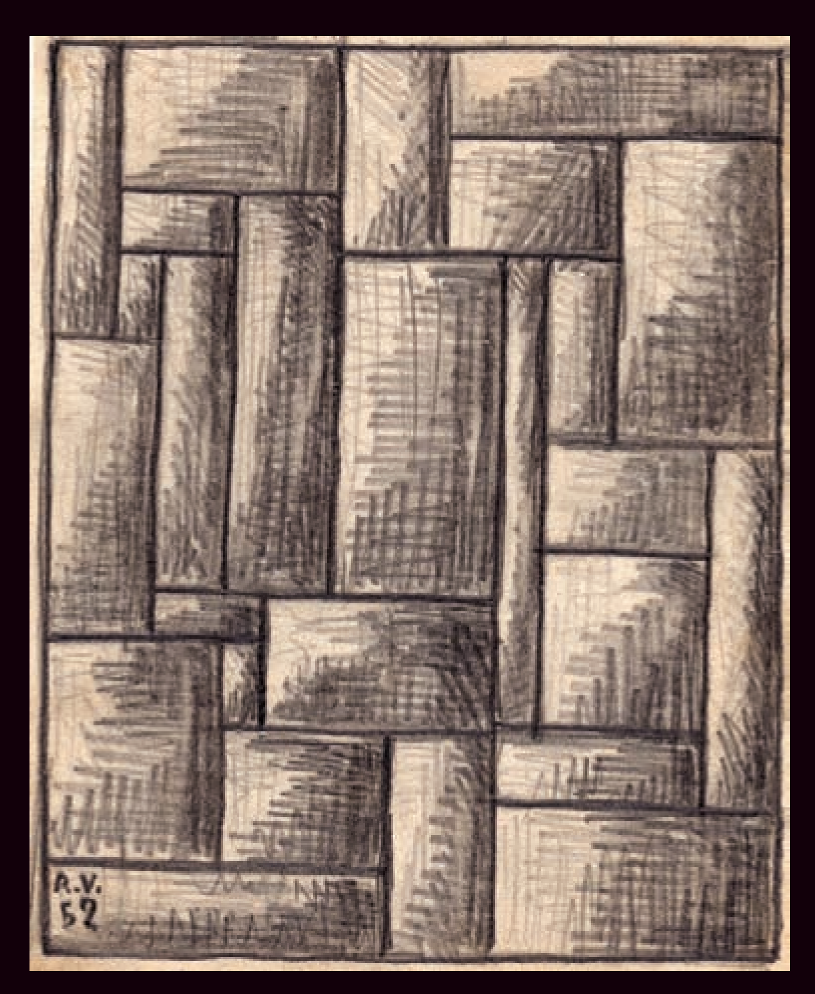
SELUJA CECÍN, Antonio.
1975 Juan Zorrilla de San Martín en la prensa. Escritos y discursos", Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo.

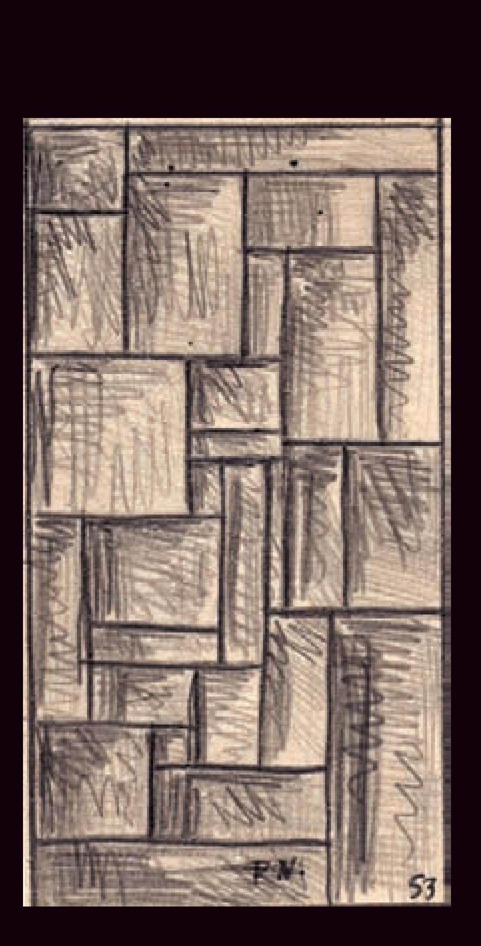
TORRES GARCÍA, Joaquín.
1935 Metafísica de la prehistoria americana. Edición de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo.

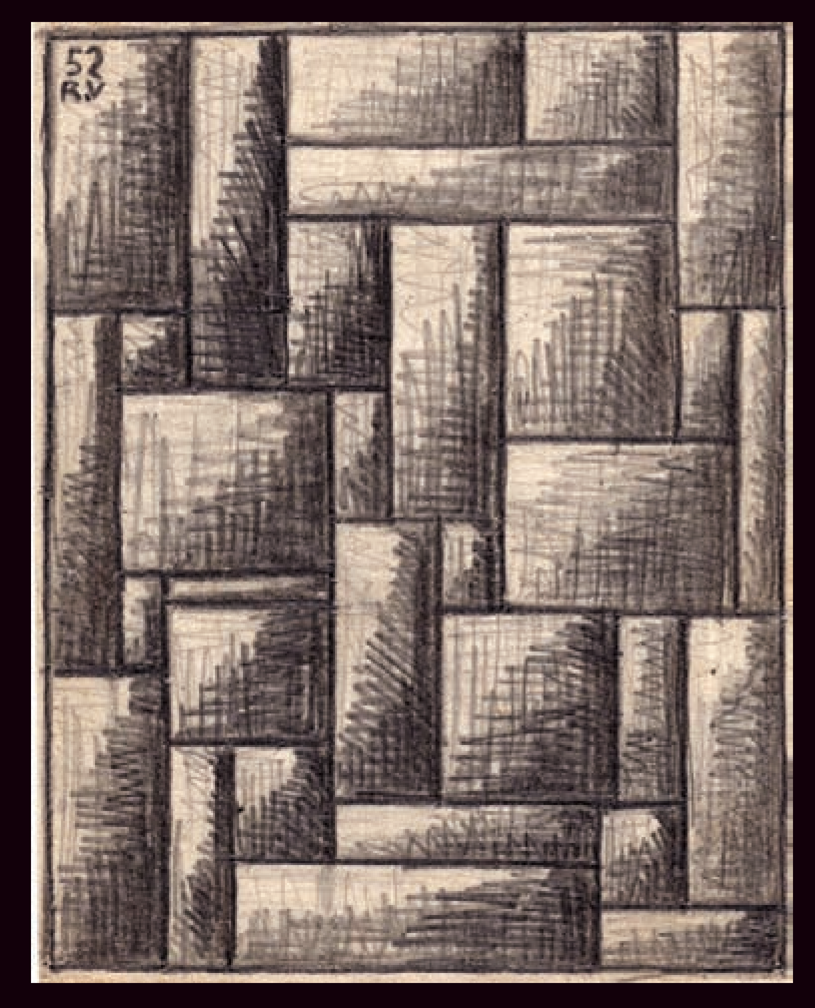
VERDESIO, Gustavo.
1996 La invención del Uruguay. La entrada del territorio y sus habitantes a la cultura occidental. Editorial Graffiti/ Editorial Trazas. Montevideo.

1945 Catálogo Pedro Figari, CNAP, Montevideo
2003 Catálogo Francisco Matto. Poesías y Pinturas 1935-1945, Galería Oscar Prato, Montevideo.
2005 Ernesto Leborgne. Editorial agua;m, Montevideo.
1936 Revista Círculo y Cuadrado nº 1, Montevideo.
1938 Revista Círculo y Cuadrado nº 7, Montevideo.
1943 Revista Círculo y Cuadrado nº extraordinario 8, 9 y 10, Montevideo.

RODOLFO VISCA
Estructura 1952 y 1953
Lápiz s/papel. 17 x 13,6 cm y 15 x 8 cm.









LUIS MAZZEY
La selva nº 4
Grabado en cemento policromado, 64 x 95 cm.
Colección Jorge L. Mazzey





MEDALLA CLUB DE CAZADORES
Acuñada por Tammaro, 1940
Cobre plateado, 30 x 22 mm.
Colección Prof. Enrique Mena Segarra



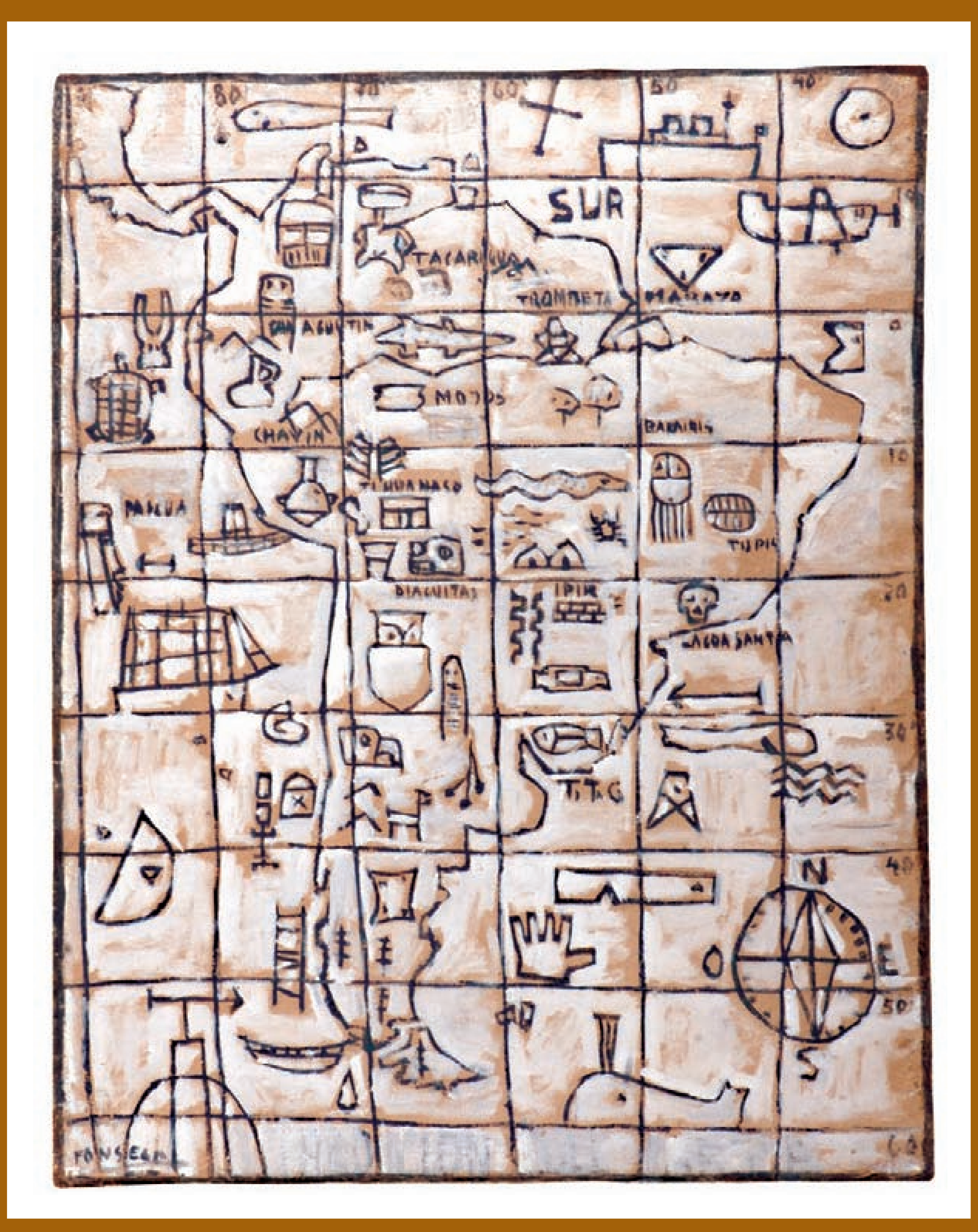
MONEDA CONMEMORATIVA
400 años del Descubrimiento de América
Recuerdo de las Fiestas Colombianas, 1892
Bronce con baño de plata, 60 mm de diámetro
Acuñada en Florencia, Italia por S. J.
Museo Histórico Nacional



Guerreros Paracas. 100 x 100 cm.
Diseño Ernesto Aroztegui. 1975
Tejido alto liso realizado en fragmentos por
Alicia Azar, Inés Liard, Rina Castellucci,
Luisa Dicancro, Rina Gugelmeier y Mary Susana Ureta.
209x350 cm.



MARÍA FREIRE
Sin título, 1962
Técnica mixta sobre tabla, 54 x 36 cm



GONZALO FONSECA

Mapa de América del Sur, 1950. Óleo s/cartón, 102,5 x 79,5 m. Colección Roberto Sapriza.

Secretos y magia de un viajero infatigable

Roberto Sapriza

Ilustraciones de Gonzalo Fonseca
para *El Puerto y Arturo*, 1948

«...yo veo un pez y pienso en un desierto de piedra. Pienso en algo claro como un río y puro como un árbol, y pensar en un árbol será siempre inferior a ver un árbol y pensar en un río.»

Francisco Matto, 1942

Podríamos recordar a Gonzalo Fonseca junto a Francisco Matto y Augusto Torres, formando una trilogía de grandes artistas del movimiento constructivo.

El joven Fonseca ha sido catalogado por muchos, y todavía hasta el final, como un discípulo de Joaquín Torres García; pero éste no estaba formando discípulos o alumnos; estaba formando hombres para el futuro. Él iba indicando caminos para que un creador tomara la trayectoria de lo que iba a ser su obra más representativa, y ese sería el gran secreto de nuestro movimiento.

En una de las muy pocas entrevistas que concedió Fonseca, y ante la pregunta sobre si él se estaba separando de las enseñanzas de Torres, dijo categóricamente que no podía arrancarse su propia piel, y al hacer esta afirmación se refería expresamente al mundo del arte que introdujo en Uruguay el gran maestro, a partir de la década del 40.

Con la muerte de Torres García en 1949, se inició un camino nuevo. Un grupo de jóvenes artistas empieza a realizar su propia experiencia. Esos jóvenes pintores habían estado aprendiendo los rudimentos de un arte que tenía dos o tres grandes vertientes. Por un lado, las raíces profundas, primitivas americanas, como los monumentos de la Puerta del Sol de Tiahuanaco y las grandes construcciones de Cuzco y Machu Picchu. Por otro lado, la gran vertiente de Grecia y Roma, que a su vez se origina en el arte egipcio de las pirámides y de la Esfinge de piedra, y aún más hacia la antigüedad se entronca con las civilizaciones caldeas e hititas.

Todos estos orígenes y tradiciones fuertes y milenarias se transformaron, para estos jóvenes creadores americanos, en los cimientos del arte. Cada uno tuvo que sufrir su propio calvario, ya que estaban realizando algo completamente nuevo, despreciado por los artistas célebres de ese tiempo porque no encajaba en un arte a veces superficial y momentáneo, propio de ciertas vanguardias pasajeras que terminarían por llevar al arte al caos más absoluto. En especial Gonzalo Fonseca, al principio de su largo vía crucis, quien, pintando y dibujando un arte nuevo y antiguo, se transformó en un escultor del siglo XX.

Fonseca, en los últimos años de su labor como escultor ya no era un discípulo aventajado de Torres García, sino un estudioso de la escultura y de los grandes de todos los tiempos. Al pensar y repensar sobre su vida y su obra para descubrir el secreto o misterio que revela en sus mejores lienzos, en sus mejores piedras, al intentar recrear con palabras ciertos esquemas, ingresamos en laberintos sin salida, porque Fonseca y sus grandes obras están llenos de secretos aún no revelados por nadie. Él fue el creador de un alfabeto. Humanista, viajero, políglota y, por encima de todo, pintor y escultor, que en el principio se descubrió a sí mismo en un quehacer original (aun dentro del movimiento constructivo), y que en cada una de sus obras, ya sea un paisaje, un retrato, una naturaleza muerta, marcó un nuevo camino, sin ninguna claudicación.

De puerto en puerto

Para referirnos a los viajes no queda otra cosa que revisitar la obra de Fonseca y evocarlo como viajero infatigable, que en algunos momentos se podría imaginar como un moderno Ulises. Recorrió nuestra América y viajó en un barco mercante, llegando a España, Barcelona, Marsella, el Pireo, y en cada lugar trató de descubrir los misterios de lo antiguo y lo moderno. Todas sus obras, tanto pintura como la más pequeña escultura, están unidas entre sí y forman un único camino.

Contemplando hoy muchas de sus pinturas se descubre, casi con asombro, que cada una es una referencia creativa de los lugares recorridos.
Así, vemos cuadros que evocan el Cerro de Montevideo, y otros que son paisajes de Cuzco, y más adelante paisajes del Partenón en Atenas, de Mikonos, de las grandes puertas de piedra en el Peloponeso (Micenas), y empiezan a surgir, en algunos cuadros de otras épocas, proyectos para esculturas donde los volúmenes aparecen como imágenes o como sugerencias profundas e imborrables. Lo mismo sucede con algunos dibujos, como el proyecto de escultura en Valle Edén, Tacuarembó.

Hay tres obras ineludibles de la juventud de este gran artista, donde el tópico del viaje se nos presenta con sus líneas sugerentes, ya reconocibles por sus seguidores. Nos referimos a las ilustraciones del libro *El puerto y Arturo*, el proyecto de mural Montevideo-Buenos Aires y el mapa de América del Sur que, consideramos, vale la pena comentar.

El puerto y Arturo

Editado en setiembre de 1948, *El puerto y Arturo* tiene como antecedente directo la exhibición que Torres García hace en 1944 de sus juguetes articulados para niños, a Arden Quinn y a otros miembros del Grupo Arturo. Luego de esta muestra particular, se publica

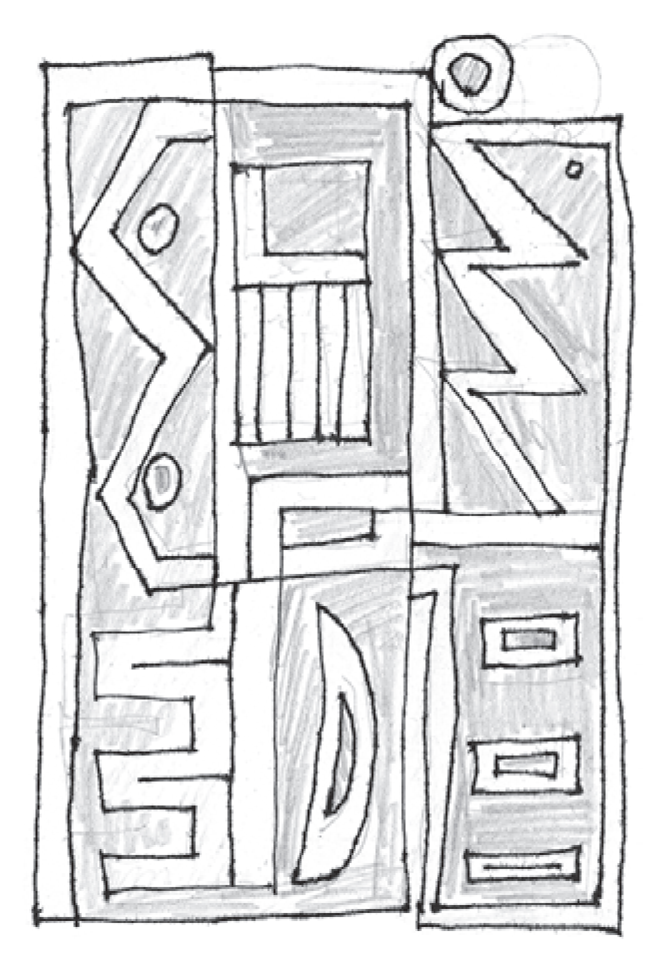


en Buenos Aires el único número de la revista *Arturo*, dedicado a las artes abstractas. Torres contribuye con su artículo «Con respecto a una futura creación literaria y sus poemas», «Divertimento 1» y «Divertimento 11». La revista también reproduce una pintura y un dibujo de Torres García, y una pintura de Augusto Torres.

La admiración por Rimbaud, el influjo del poeta y su «temporada en el infierno» son factores de fascinación que reúnen a los jóvenes Roberto Sapriza y Gonzalo Fonseca, que entonces tenían alrededor de veinte años de edad. Hay una cierta poesía de la desesperación que remite a la genialidad de Arturo (Rimbaud) y Lautréamont, precursores del surrealismo. Fonseca ya estaba fascinado por las formas y la arqueología, por los misterios. El camino verdadero no era luminoso. No lo es nunca, llevando a la belleza del brazo de paseo por el infierno del Dante: «¡Abandonad para siempre toda esperanza vosotros que aquí entráis!» (*La Divina Comedia*). Ese infierno no es el de las láminas infantiles, sino aquel estado de desarreglo y desasosiego de todos los sentidos que abre las puertas de los otros «yoes» de cada artista.

Con los poetas infernales en el alma y el mito de Sísifo en el imaginario, en los primeros pasos o tal vez en vidas anteriores, este viaje se inicia lleno de dificultades hasta descubrir los caminos verdaderos. El martirologio cristiano es parte de su cultura, si recordamos la formación jesuita de parte de esta tripulación.

Hay una indudable sintonía generacional. El libro se produce en el marco de una entrañable amistad que unió a los jóvenes Fonseca y Sapriza cuando iniciaron su vínculo con el mundo del arte. A lo largo del relato se integran pasajes del diario de viaje de Sapriza cuando visitaron Bolivia y Perú, e imágenes de sus recorridas por la campaña uruguaya. El sufrimiento de Arturo (como el de Fonseca) tiene que ver con la doxa del artista que entrega su vida por amor al arte.



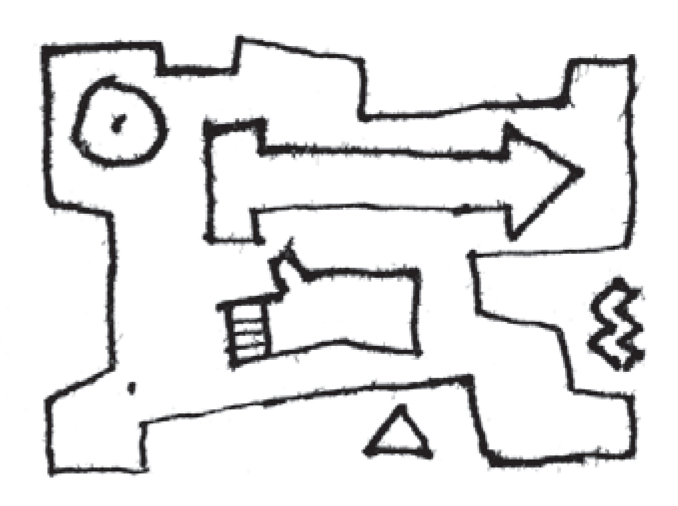
Cuadro «Proyecto de mural Montevideo-Buenos Aires»

El cuadro «Proyecto de mural Montevideo-Buenos Aires», está dividido a la derecha por el puente de la Boca y a la izquierda por la puerta del Mercado del Puerto de Montevideo; fue pintado en el año 1948.

Antes de abandonar Montevideo, en 1949, Fonseca concreta este proyecto, realizando un gran mural, de tres metros y medio por dos metros, en un restaurante de la calle Bacacay.

Este trabajo, realizado tan sólo a cambio de comida, nos sugiere el vínculo, la unión creativa entre las dos orillas del Plata.

Las relaciones con el grupo Madí y los viajes en busca de pinturas, pinceles y lienzos realizados por los jóvenes artistas se suman a las visitas periódicas



que otros pintores, residentes en la ciudad de Buenos Aires, hacen a nuestra capital para asistir a las enseñanzas del maestro Torres García.

Este importante mural fue rescatado y restaurado por el ingeniero Irrizarri.

Mapa de América del Sur

Contemplando el gran cuadro de Fonseca «América del Sur», se reviven aquellas experiencias juveniles de los años 40 y 50: las de los veinte años de edad. Fonseca ya estaba viviendo en el mundo espiritual de su arte.

El cuadro no tiene una fecha precisa, pero lo podemos ubicar en la década del 50. Se exhibió durante más de un año en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, y recorrió el mundo en una exposición itinerante que comenzó su periplo en el Museo Reina Sofía de Madrid, España.

En este cuadro Fonseca marcó la presencia de las grandes iniciaciones artísticas de nuestro continente, pasando por diferentes civilizaciones como la de San Agustín, Colombia; Machu Picchu, Perú; Tiahuanaco, Bolivia. Aparecen también, en el costado izquierdo, reminiscencias de las grandes esculturas de la Isla de Pascua, y la palabra «Sur» en nuestro norte.

Este cuadro estuvo también expuesto en su propio taller del Cerro, cuando éste era un barrio dinámico, vivo, donde en todos los rincones palpitaba el trabajo.

Es como estarlo viviendo de nuevo: charlando con el joven Fonseca lleno de vitalidad creadora en aquel pequeño taller hecho con viejas piedras, con una ventana que miraba hacia el mar y otra hacia la fortaleza. Allí mismo Fonseca trabajó durante meses un gran aparador donde en cada fragmento había grabado y pintado signos. Ese trabajo era extraordinariamente moderno, y a la vez se puede emparentar con objetos o maderas de civilizaciones primitivas americanas.

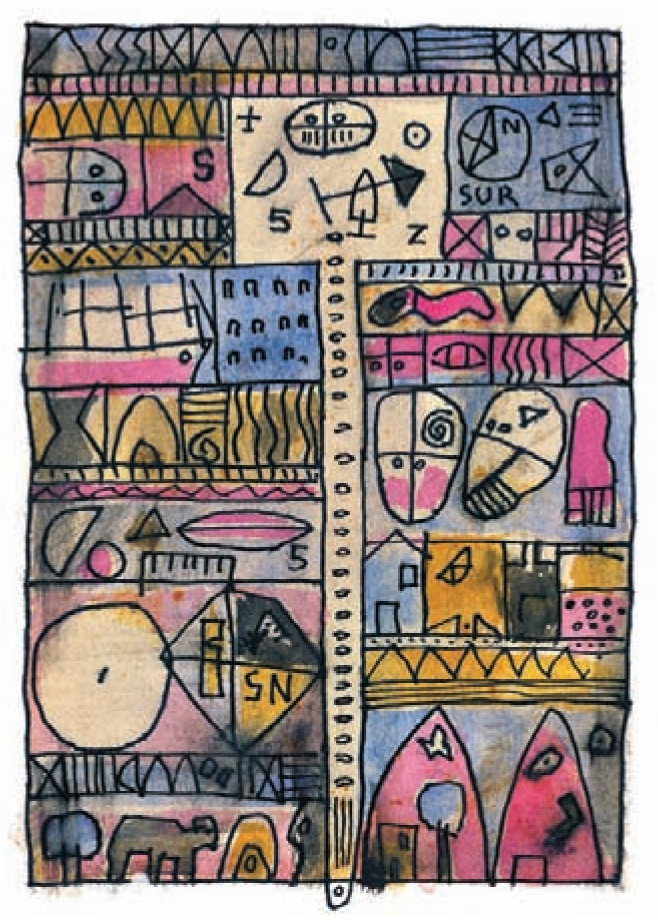
Es el pasado remoto, en que Montevideo era una fiesta, con los artistas emergentes rodeados de grandes intelectuales que se habían exiliado aquí; y junto a ellos, el mundo del trabajo y el dinero apostando a un pequeño paraíso creado a través de los dolorosos años de las guerras mundiales.

Cartas, viajes y piedras

Fonseca luchó desde el principio por descubrir ese desconocido camino hacia el gran arte de todos los tiempos. Nadie sabe, ni nosotros mismos, cuál es ese camino. Nadie sabe quiénes fueron los grandes creadores, los grandes artesanos que trabajaron los obeliscos egipcios, esa locura de bloques de mármol que aún se encuentran en Roma o en París, nadie sabe quién los talló y quién les transmitió la vida del espíritu, eso mágico. Y es muy difícil de descubrir, en un mundo atrozmente mercantil y prosaico dominado por el dinero, el éxito y la guerra de los intereses económicos. Allí donde el que no busca la fama, el éxito y el dinero queda afuera, y es despreciado por los triunfadores de Babel.

Por eso, el valor de esa pasión, esa fe de Fonseca puesta en sacar del cartón, de la tela, de la madera o de la piedra eso que sabían los artesanos primitivos, americanos o egipcios, propio del mundo mágico que los envolvía casi naturalmente: esos artesanos primitivos lo revelaban sin darse cuenta; el artista moderno lo tiene que arrancar con esfuerzo.

Así, Fonseca comprendió de pronto que su pensamiento o su arte tenía sus raíces en el surrealismo mágico, ese surrealismo de raíces espirituales que está muy unido a lo sagrado.



Él era un artista muy silencioso en sus apreciaciones, pero en muchas ocasiones develaba sus más íntimos pensamientos frente a cuadros, esculturas y grandes museos como los de Viena, Torino, Praga o Atenas, generando así varias anécdotas sobre el arte contemporáneo y del pasado. Hubiera sido formidable tener un diario de sus viajes, por ejemplo de aquellos de 1953. Sería riquísimo para los estudiosos de los tiempos futuros.

Frente a Mikonos vimos el mar sereno como un lago, la isla y una pequeña iglesia en la que no caben más de quince personas y donde las cabezas de la gente están casi tocando el techo. Son pequeños santuarios a escala humana.

Nos encontramos de nuevo en Italia, en ese refugio que descubrió para realizar sus grandes y pequeñas esculturas. Desde allí insinuaba sus sueños, soñaba transmitir sus proyectos, ya sea en un dibujo o en una escultura.

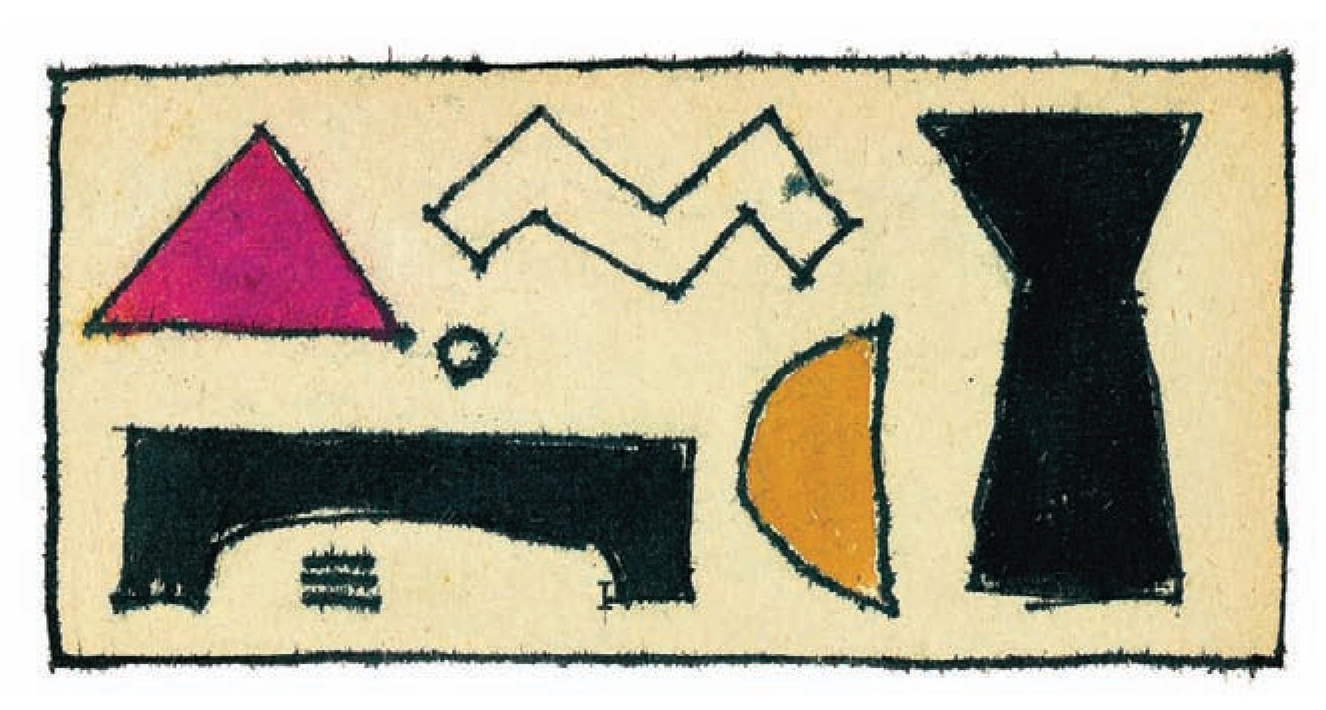
Pero están sus cartas. Algunas de ellas, desde Egipto, junto a las pirámides. Cartas llenas de dibujos, que seguirán siendo documentos muy importantes de su pensamiento. Testimonios de un artista que iba a crear una obra fuerte y perdurable que evocamos aquí a través de palabras, en sus laberintos, en sus sombras y en sus dudas.

Es revelador que Fonseca titule una de sus esculturas «Castalia», porque precisamente está relacionada con maestros que trabajaban muchos años en libros griegos o coptos. En sus viajes, Fonseca revelaba un espíritu de poeta. Lo que logró en una pequeña escultura o en un gran muro fue entrar en el mundo del arte con la humildad de un artesano y, a la vez, con la enorme cultura y la visión del que estudió, hasta en sus menores detalles, el trabajo de un escultor egipcio en un obelisco o una tumba faraónica.

La experiencia de arrancar de las obras lo espiritual es una tarea desgarradora, es como el péndulo que en varias ocasiones aparece en sus dibujos y esculturas, oscilando entre abismos misteriosos sin salirse de lo humano pero al mismo tiempo entrando en un terreno lleno de misterio. Cada obra de Fonseca es como un camino hacia la música y hacia lo místico y, al mismo tiempo, hacia lo universal.

Así, seguir sus cartas es como sentirlo subir las escaleras de piedra y quedarse enterrado en un pozo al que él empieza a tirar imaginarias cuerdas o péndulos para sugerirnos algunos de sus sueños más surrealistas.

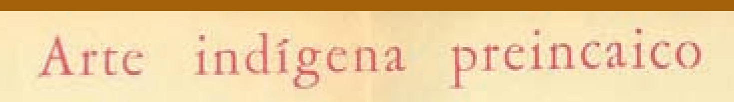
Su duro y largo aprendizaje fue lo que le permitió desarrollar una obra ciclópea, gestada desde sus primeras pinturas o dibujos hasta llegar a sus últimas grandes obras, revelando el genio de un artista que se concentró en su arte, sin distracciones ni pérdidas de tiempo, a pesar de los silencios y de la soledad dolorosa que padeció durante muchos años.





JOSÉ GURVICH
Tapiz constructivo, 1958. Ejecutado por Leonor Tudella.
Lana, 57 x 99 cm. Museo Gurvich.



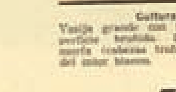








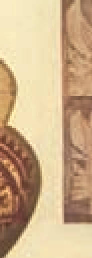


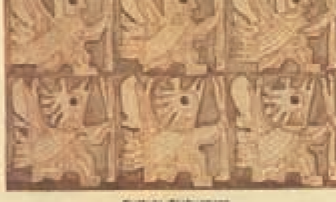
















«El Grillo», hoja doble con ilustraciones de Clavelli / Antelo. Año I - Nº 3 Mayo 1950. «Arte indígena preincaico» Páginas 16 y 17



Pintura mural en el salón de clase de 5° año. Escuela N° 129 del Hipódromo, maestra María Mercedes Antelo, 1947 (Archivo Clavelli/Antelo)





Aportes desde la microhistoria: el grupo del Centro de Estudios de Ciencias Naturales y las Maestras Pintoras

Sonia Bandrymer y Raquel Pontet



Escolares terminando un mural, Escuela N° 129 del Hipódromo, 1947. (Archivo Clavelli / Antelo)

Una comunidad cultural se convierte en objeto de nuestra investigación porque es relevante en sí misma y porque aporta algo significativo al conocimiento histórico de una realidad más general. La ventaja de utilizar la microhistoria[1] como herramienta de trabajo es que esta reducción de la escala de investigación permite reivindicar el estudio contextualizado de los individuos, resaltando el papel de lo particular, de lo que no se ve en la historia con mayúscula.

Hemos hallado, a lo largo de la historia del Uruguay, un espectro de vínculos con lo americano y lo precolombino mucho más intenso y extenso que el reconocido[2]. En 1936, María Mercedes Antelo y Bell Clavelli se reciben de maestras, momento en que se publica en Montevideo el primer número de la revista "Círculo y Cuadrado". Deciden entonces tomar clases de pintura y dibujo con Guillermo Laborde en la Escuela Industrial, por vocación propia y porque "tiempo" era lo que sobraba, ya que ese año se postulaban 1800 maestros para cubrir 7 cargos vacantes en Primaria.

Antelo y Clavelli asisten a todas las exposiciones de arte del momento y están al tanto de lo que sucede a nivel internacional. Concurren a las conferencias de Jorge Romero Brest en el Ateneo. El palco de "Avant Scène" del Sodre les es familiar, puesto que Laborde es decorador de la institución[3] .

Bell Clavelli se casa con el Profesor Francisco Oliveras, arqueólogo y enciclopedista autodidacta, quien es designado en 1948 por unanimidad, por los Consejeros de Enseñanza Primaria y Normal, como Profesor de Ciencias Naturales de los Institutos Normales María Stagnero de Munar y Joaquín R. Sánchez[4]. Forma su propia colección a través de salidas de campo que realiza, primero individualmente, y luego con sus alumnos y colegas docentes. Su primera pieza de colección (N° 1 del inventario del Museo Antropológico) está fechada el 7 de enero de 1926. Llega a reunir más de 180.000 piezas de arqueología, paleontología y zoología. En 1945 Oliveras comienza a almacenar y exhibir la colección en su librería de 18 de Julio y Cuareim - hoy Zelmar Michelini -, la "Librería Oliveras". Cuenta María Mercedes Antelo: "..En lo de Pancho pasaban cosas raras... Me acuerdo de una persona que va a sacar un libro, y le salta una víbora...se fue más que volando y nunca más pisó la librería; después se pasaba diciendo: ¡En la librería de Oliveras puede pasarte cualquier cosa!. La víbora se había escapado de la parte del fondo, donde él amontonaba sus cosas..." [6] Ese año, Francisco Oliveras forma el Centro de Estudios de Ciencias Naturales, integrado por gente de magisterio, científicos y artistas que concurrían en vacaciones o feriados a investigar en distintas zonas del país.

María Celia -Quela- Rovira forma parte de estos grupos, llevada por la maestra Isabel Gandola [8]. Cuenta que hacían excavaciones y recogían todo lo que encontraban: "...Era por los años 40, todo era muy distinto entonces. Nos instalábamos una semana en Cabo Polonio, solos con el farero. Encontrábamos cosas de los indígenas, y lo juntábamos para Pancho, que era quien hacía la colección ...".


Preparación de pintura mural, 1947. (Archivo Clavelli / Antelo)


Exposición de Dibujos de Niños, Subte Municipal, 1947.
De derecha a izquierda: Bell Clavelli, Mª Mercedes Antelo, Amalia Clulow y Nibia Pazos Abelenda. (Archivo Clavelli / Antelo)


Mª Mercedes Antelo y José Gamarra (2006)

María Mercedes Antelo comenta: "Íbamos al Polonio incluso cuando venía un temporal, que siempre descubre algunas cosas, cuando las dunas se mueven. Así fue como encontramos fogones indios". [9]

Quela Rovira, egresada en 1936 como Antelo y Clavelli, también eligió trabajar la expresión plástica en las escuelas. "Hicimos una exposición importantísima con los dibujos de los niños en el Subte Municipal. Yo trabajaba en una escuela del Prado; salíamos a dibujar con los niños. Eran dibujos de observación, aunque después con eso se hacían cosas muy imaginativas..."

La muestra se llevó a cabo en noviembre de 1947. Se expusieron trabajos realizados en las Escuelas Públicas de Montevideo, gracias al trabajo de este grupo de maestras pioneras que introducían el arte en el aula y en la vida cotidiana de los niños. La prensa dedica varios artículos a la exposición, destacando que la misma es un logro en materia de educación artística infantil, así como una renovación de la educación popular[10].

Todas estas maestras se interesan por el arte prehispánico y viajan por América del Sur.

Quela Rovira recuerda un viaje que hizo con Isabel Gandola y otras dos amigas en los años 40, durante cinco meses, en representación de Enseñanza Primaria. "A Machu Picchu subimos a lomo de mula... y a éstas les daba por comerse el pastito del precipicio...". En Paracas, realizaron excavaciones, una de las cuales derivó en el hallazgo de una momia con la cara pintada. Al volver, exhibieron su "botín" en una muestra en el Ateneo, ayudadas por Augusto Torres en el montaje[11].

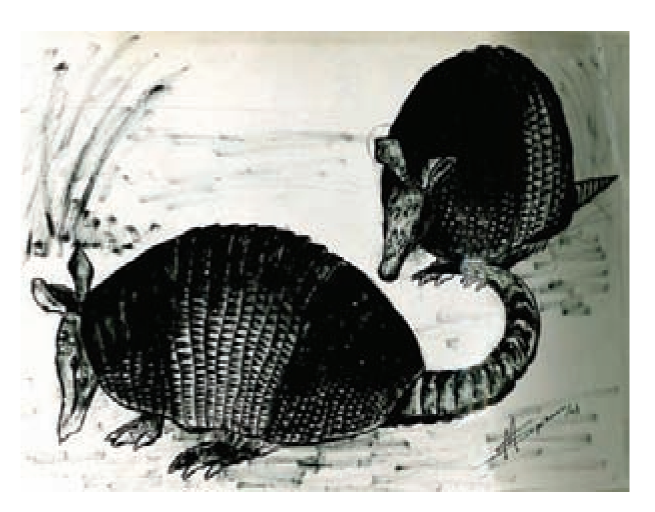
El Centro de Estudios de las Ciencias Naturales compartía algunos de sus miembros con la Sociedad de Amigos de la Arqueología, fundada en 1926, la cual, a pesar de su nombre , tenía un espectro de actividades muy amplio. Poseía representación en la Comisión de Monumentos Históricos, velaba por la defensa del acervo histórico nacional; llevó a cabo la restauración de la Fortaleza de Santa Teresa y del Fuerte San Miguel, así como la preservación de los restos de la muralla de la Ciudadela de Montevideo. El Centro de Estudios Arqueológicos , fundado en 1969 por iniciativa de Antonio Taddei, también compartía miembros con la organización del Profesor Oliveras. Rolf Nussbaum[12], miembro fundador del C.E.A. e integrante del grupo de Oliveras, retiene en la memoria numerosos relatos de esas épocas y ha reunido documentación de arqueólogos y coleccionistas.

El documento de la microhistoria: la Revista "El Grillo".

Los fragmentos de las entrevistas aquí presentadas nutren, con nombres propios de maestras que pintan, pintores que enseñan, arqueólogos autodidactas y niños que exponen, una microhistoria que queda documentada a través de "El Grillo", publicación que comienza en diciembre de 1949 por iniciativa del Cuerpo Legislativo del País, dedicada "A los niños del Uruguay". La revista cubre toda la matrícula escolar nacional, con un tiraje de 160.000 ejemplares.

Las maestras Antelo y Clavelli, ilustradoras de la publicación desde sus comienzos hasta las últimas ediciones, en 1966, se encargan de difundir los objetos recolectados en los trabajos de campo por el grupo de

Estudio de Ciencias Naturales que lidera el Prof. Francisco Oliveras y algunas piezas coleccionadas por el director de la revista, Carlos Alberto Garibaldi y su esposa, Verdad Risso. Número tras número, las páginas de "El Grillo" acercan a los escolares ejemplos del arte indígena prehispánico: las culturas nazca, mochica, tiahuanaco. Tlaloc, dios de la lluvia; el disco solar de los aztecas; Tonatiuh, deidad solar azteca; un fragmento de fresco del Templo de los Tigres en Chichén Itzá - México; Tenochtitlán, capital del imperio azteca; la arquitectura de México precortesiano; creencias y supersticiones de los mayas; los motivos ornamentales del norte argentino; la leyenda de Huitzilopotchli: estas son algunas de las ilustraciones de la Revista Escolar Oficial del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal. Mientras que sus carátulas reproducen dibujos de los escolares, la mayoría de sus contratapas difunden motivos del arte precolombino.



Tatú Mulita. Dibujo de Mario Spallanzani , 1948.
(Archivo Clavelli/Antello)

José Gamarra y Ernesto Aroztegui.

Dos artistas uruguayos, que en algún momento reconocen en su obra la influencia del arte precolombino, tienen relación con esta microhistoria.

José Artigas Gamarra conoció a la Maestra Antelo en la Escuela del Hipódromo a los 7 u 8 años de edad, recién llegado de Tacuarembó. La Maestra recuerda que en la primera clase dio a Gamarra una hojita de papel para que dibujara lo que quisiera. Gamarra dibujó un gallinero de película, con varias casillas para las gallinas, de dos pisos, con patos que nadan en un lago.

Gamarra adolescente continúa asistiendo al taller de expresión y se integra a las salidas del Profesor Oliveras, comenzando a dibujar paisajes naturales y animales. Destaca el contacto con los mayores, los escritores -especialmente la presencia de Paco Espínola- y la de cineastas que iban a filmar [13]. El 1° de diciembre de 1948 Mario Spallanzani y José Artigas Gamarra inauguran una exposición en el Ateneo de Montevideo, que la prensa de la época recoge con admiración: "...Dos niños en el camino de las altas realizaciones plásticas..."[14] La Escuela Nacional de Bellas Artes, a través de su director, Domingo Bazzurro, también los invita a exponer sus trabajos.



ARTE DE AMÉRICA PRECOLOMBINA: Manto de plumas Nasca. Perú
Contratapa de la Revista Escolar «El Grillo», año III- n° 14. Agosto 1952.

Varios artistas textiles, al ser consultados por sus fuentes de acceso, desde Uruguay, al conocimiento de lo precolombino, nos hablaron de su formación con Ernesto Aroztegui, y en algún caso ubicaron su contacto inicial en Primaria a través de "El Grillo". La primera obra que realizó Aroztegui, cuando estaba recreando la técnica del tapiz, fue una copia del "Manto de plumas de Nasca, Perú" que figura en la contratapa del ejemplar N° 14 de "El Grillo", de agosto de 1952[15]. Iniciador de un vasto movimiento textil en el Uruguay de los años 60 y 70, Aroztegui utilizaba en la enseñanza el ejemplo de figuras del arte precolombino. María Luisa Rampini, compañera de estudios de Aroztegui en el Instituto de Profesores Artigas entre 1954 y 1957, fue también su alumna. Recuerda en especial su creatividad, su estímulo permanente y la mención frecuente del ejemplo de Pedro Figari como paradigma de educador de arte, quien realizó viajes de estudios con sus alumnos al Museo de La Plata para conocer, de primera mano, piezas originales de arte precolombino regional[16].



Primer Tapiz de ERNESTO AROZTEGUI, «Los gatos»,kelim zurcido en bastidor con clavos, 50 x 50 cm., 1954



[1] Se atribuye al norteamericano George R. Stewart , Profesor de la Universidad de Berkeley, el haber utilizado por primera vez la palabra microhistoria en 1959. Marc Bloch la aplica en forma conceptual en «La Sociedad Feudal», París, 1930. Una nueva actitud intelectual y artística influye en las tradicionales concepciones con fuerte influencia antropológica en la década de los '70, dando mayor relevancia a la microhistoria. Lo local es más el método que el objetivo de estudio. Punto de partida para descubrir un proceso social y cultural complejo (Clifford Geertz). En la historiografía uruguaya esa nueva mirada se inicia con la publicación de José Pedro Barrán: «Historia de la sensibilidad en el Uruguay», tomos I y II. Ediciones de la Banda Oriental - Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1989-1990.

[2] Según comentarios de Isabel Gandola (Montevideo, 1910), egresada de Magisterio en 1935. En 1963 el Museo Municipal de Historia del Arte por Resolución del Concejo Departamental de Montevideo, le encomienda la adquisición de piezas de culturas precolombinas en México, Guatemala, Costa Rica y Perú. Permaneció en Perú del 15 al 19 de enero de 1963 y en México de enero a octubre del mismo año. En 1965 publica en México: «El Peyote», Editorial Orión. Estudio sobre el peyote entre las tribus huicholes, coras, tepehuanas y tarahumares. El trabajo se presenta en el III Simposio Nacional de Antropología, Arqueología y Etnohistoria de Panamá.

[3] Entrevista realizada a María Mercedes Antelo (Montevideo, 1916) por Olga Larnaudie y Sonia Bandrymer. Montevideo, abril de 2006.

[4] Era frecuente recurrir a profesionales universitarios o maestros con una preparación que los aproximaba a la asignatura que debían dictar. En l944 y 1945 se reglamentó la preparación de los llamados «Profesores Agregados», primer antecedente de institucionalizar la formación docente.

[5] Entrevista realizada al Lic. Arturo Toscano, Director del Museo Nacional de Antropología, por Raquel Pontet. Montevideo, agosto de 2006. Toscano realizó su primer campamento a los 12 años de edad, estableciendo una relación que duró hasta el fallecimiento de Oliveras, en 1987.

[6] Entrevista realizada a María Mercedes Antelo y José Gamarra por Olga Larnaudie. Montevideo, abril de 2006.

[7] Entrevista realizada a María Celia Rovira (Montevideo, 1917) por Olga Larnaudie. Shangrilá, agosto de 2006.

[8] Entrevista realizada a María Mercedes Antelo por Olga Larnaudie. Montevideo, abril de 2006.

[9] Notas de Prensa sobre la Exposición de Dibujos Infantiles en el Subte: El Plata, 12/11/1947. La Tribuna Popular y La Mañana, 13/11/1947. La Tribuna Popular, La Mañana, El Diario, El Plata, La Razón 14/11/1947. Mundo Uruguayo, 20/11/1947. El Día, 21/11/1947. La Tribuna Popular, 28/11/1947.

[10] Quela Rovira tuvo en Secundaria como profesor de dibujo a Carmelo de Arzadun, cuando éste iba a las clases del Taller Torres. Después de recibirse de maestra, cursa preparatorios de Arquitectura, concurre al Círculo de Bellas Artes y termina por integrarse al Taller Torres García en 1942. Entrevista realizada a María Celia Rovira por Olga Larnaudie. Shangrilá, agosto de 2006.

[11] Rolf Nussbaum (Frankfurt del Mein, Alemania 1932) vive en Uruguay desde 1941. Desde los 16 - 17 años está dedicado al estudio de estos temas. Fue presidente del Centro de Estudios Arqueológicos dirigido por Taddei y co-redactor de los estatutos. Entrevista realizada a Rolf Nussbaum, por Olga Larnaudie y Sonia Bandrymer. Montevideo, setiembre de 2006.

[12] Entrevista realizada a Mercedes Antelo y José Gamarra por Olga Larnaudie. Montevideo, abril de 2006.

[13] La Mañana y El País, 1/12/1948; El Día, 30/11/1948; El País, 12/1948; El Día, 9/12/48; Mundo Uruguayo, 30/12/1948.

[14] Consultas realizadas por Sonia Bandrymer y Raquel Pontet. Montevideo, febrero - agosto de 2006.

[15] Entrevista realizada a la Profesora María Luisa Rampini por Sonia Bandrymer. Montevideo, marzo de 2006.



JOSÉ GAMARRA
Sin título, 1963. Materiales combinados sobre tela, 150 x 130 cm. Museo Nacional de Artes Visuales

Grecas, escalonados, serpientes y espirales

Más de veinte entrevistas fueron llevadas a cabo por seis personas (Fernando Álvarez Cozzi, Sonia Bandrymer, Clio Bugel, Olga Larnaudie, Raquel Pontet, Thiago Rocca) que trabajaron por separado o en grupos, empleando diversas formas de registro –imágenes digitales, audio magnético, apuntes escritos-. Las entrevistas como método de estudio y de acceso a las fuentes de transmisión oral, fueron de los recursos más utilizados por este equipo curatorial, en tanto forma de aproximación –a veces directa, a veces parabólica- a los fenómenos artísticos y extra-artísticos de vínculo con lo prehispánico, hechos sobre los cuales se quería echar una mirada lo más cercana, detallada y compleja posible.

Muchos de los asuntos tratados, como por ejemplo, el interés de Francisco Matto por el coleccionismo o los recurrentes viajes de artistas uruguayos a las regiones andinas, son abordados desde perspectivas múltiples y posibilitan lecturas cruzadas y alternas. Los puntos de contacto entre los discursos y las acciones personales o grupales, entre las vagas evocaciones y los acontecimientos reales –vividos desde la subjetividad y la microhistoria–, revelan ese carácter dinámico y relacional que se da también –tan bien– en las guardas, grecas y trazos escalonados de innumerables cerámicas y textiles precolombinos. Incluso, las formas geométricas o "abstractas" que para el hombre moderno resultan decorativas, cumplen en estas piezas una función sagrada, pues implican toda una simbología del enlazamiento, del universo como relación: un movimiento contínuo de la vida (del agua, de la fertilidad, del fluir) que traspasa la realidad inmediata para alcanzar los mundos ultra y supraterrenos.

Los hechos relatados en las entrevistas son, en este sentido, complementarios y enlazables como grecas, e inclusive anatrópicos: según se enfoque del derecho o del revés, del fondo o la figura, quedan siempre imbricados en doble sentido. Los "recortes" de estas entrevistas no pueden verse, por tanto, sin esa cualidad de lo imbricado, pues las referencias de lo prehispánico en el mundo moderno están

Nota

[1] Este es un ejemplo entre muchos: «El uso de pieles de jaguar en las caronas de las monturas militares, como puede verse lucidas por el general Julio A. Roca y el coronel Eduardo Racedo en el cuadro de Juan Manuel Blanes **Ocupación militar del Río Negro** (1896) en el Museo Histórico Nacional (Argentina), fue una costumbre iniciada durante la campaña de Manuel Belgrano al Paraguay (1810-1811). Los guaraníes que participaron en ella cazaban estos felinos y utilizaban sus pieles en las monturas como símbolo de valentía. La costumbre se generalizó en el ejército y, con el tiempo y la desaparición de los jaguares, se convirtió en un lujo suntuario y jerárquico que sólo podía darse la oficialidad». Alejandro Eduardo Fiadone, **El diseño indígena argentino, Una aproximación estética a la iconografía precolombina,** La Marca, Buenos Aires, 2001, p. 42.

Entrevista al artista plástico Miguel Battegazzore[1]

Acerca de la incidencia de lo precolombino en la signografía de Torres, y la posible influencia de la postura del argentino Ricardo Rojas en su *Silabario de la Decoración Americana*[2].

Bien sabemos, quienes hemos estado rondando en torno al proceso heurístico (sea del punto de vista docente, de la crítica, investigación o en la praxis misma de una actividad artística) que allí nada es simple, y menos lo es transponerlo linealmente o explicárselo con un simple criterio causa-efecto.

No quiero decir con esto, en manera alguna, que haya que dejar de lado docencia, crítica o investigación.

No obstante podemos comprobar, desde Vasari a nuestros días, que la historia del arte frecuentemente se convierte en una historia de malentendidos entre extremos que van desde la fabulación mítica a la simple desidia o resultado de malas intenciones por razones ideológicas o intereses creados. Por lo mismo, pienso que es positivo poder dar la propia versión, sin que por ello nos creamos a salvo de toda esa mecánica historicista. Y tanto más a esta altura, después de pasar toda una vida, cuando uno puede ver lo realizado casi con una perspectiva ajena, sin descartar que la memoria pueda jugarnos malas pasadas.

Les digo esto a manera de preámbulo, ya que es habitual que los hechos plásticos, los hallazgos más significativos, una vez que adquieren vida, adopten una engañosa apariencia de simplicidad y lo que es peor, se comiencen a juzgar por el resultado, que forzosamente deja de lado el proceso heurístico que lo generó. En estos días me llegó una conferencia de un poeta ruso, Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante* , donde ya en la década de los 30 dice cosas como éstas:

> *Cuántos siglos hace que se escribe y se habla de Dante como si éste se hubiera expresado directamente en papel con membrete.*
>
> *¿ El laboratorio de Dante? ¡ No nos concierne! ¿Qué importancia puede tener para la devoción que por él siente la ignorancia? Razonan como si, antes de ponerse a trabajar, Dante hubiera tenido ante sus ojos un todo perfectamente listo y se hubiera dedicado a la técnica del vaciado: primero el yeso y luego el bronce. En el mejor de los casos ponen en sus manos un cincel y le permiten esculpir o "esculturar", según les gusta decir. Pero se olvidan de un pequeño detalle: el cincel sólo retira lo superfluo y el boceto del escultor no deja huellas materiales, lo que encanta al público. Las etapas del trabajo del escultor corresponden a los sucesivos borradores.*
>
> *Los borradores jamás se destruyen. En poesía, en artes plásticas y en el arte en general no existen cosas ya concluídas.*

[1] Autor de *La Trama y los signos* , Intendencia Municipal de Maldonado, 1999.
[2] Entrevista por e-mail de Raquel Pontet



MIGUEL BATEGAZZORE. *Huesito*. Escultura c/1960.

Aquí nos estorba el hábito de un pensamiento gramatical, la costumbre de poner en nominativo el concepto de arte. (…) Entre tanto, la obra concluída está gobernada en la misma medida tanto por los casos oblicuos como por los directos. (…) Así pues, la conservación del borrador es la ley de conservación de la energética de la obra. Para llegar a la meta hay que ir contra el viento y tener en cuenta cuándo sopla en otra dirección. Es la misma ley que rige la navegación a vela.

(…) Cuando se habla de Dante es más correcto tener en cuenta la formación de los impulsos que la de las formas: impulsos textiles, de vela, escolares, metereológicos, de ingeniería, municipales, artesano-menestrales y otros, cuya lista se puede continuar hasta el infinito.

En otras palabras, la sintaxis es lo que nos induce a error. Todos los casos nominativos deben ser sustituidos por dativos, que indican una dirección. Esta es la ley de la materia poética mutable y convertible, que existe únicamente durante el impulso interpretativo.

Esta extensa cita expresa en forma clara lo que quería decirles respecto a las interrogantes que me proponen. Cuando inicié mi libro sobre los signos, que me llevó más de tres años, caí como todo el mundo bajo el hechizo de la engañosa apariencia de simplicidad del *Universalismo Constructivo*, y agregaría, aunque parezca una *boutade,* que el mismo Torres en su *Historia de mi vida* cae en su propia trampa y relata el proceso heurístico casi linealmente, con la misma simplicidad con que lo ven los espectadores corrientes en nuestros días. Esto se contradice cuando en otra parte Torres manifiesta que necesitó casi 60 años y que toda su trayectoria converge hacia ese momento.

Alrededor de mis treinta años, hice un primer "contaminadas" en direcciones diversas y sorprendentes.[1] La historia va y viene, circula entre los hechos y las voces de sus protagonistas con esa cadencia y esos ritmos que a la postre, muy lentamente, evidencian su significado profundo y esclarecedor, hasta entonces imprevisible.



"Reubiquemos esto en el contexto de los años 1935-1950. Las búsquedas en las artes plásticas de una raíz indoamericana en el continente, iban de la mano de una preocupación social y política auténticas, pero formalmente vertidas en lenguajes narrativos e ilustrativos. Aportar una nueva mirada, no ya sobre la condición de explotación y miseria en que vivía el indio, sino sobre el riquísimo caudal expresivo de las diferentes culturas precolombinas –más allá de una simple mirada arqueológica-, fue la función que tuvo Torres-García, la Asociación de Arte Constructivo y más tarde el Taller." (Manuel Aguiar)



El vínculo con lo precolombino, yo lo veía en la Pachamama, el Inti, y toda esa serie de cosas que hizo Torres. Además los mandó a todos a viajar para allá.

Yo hice una cantidad de cosas con plomo, que me compraba Esther de Cáceres, hasta que un día le dije "No, ahora se me acabaron los símbolos". Forraba cajas con los pomos de pintura que se habían gastado, fue un invento de Fonseca. Le hicimos a Manolita una caja enorme. Abríamos los pomos, los limpiábamos, y los clavábamos con semillitas de zapatero. Sin estructura previa, haciendo cuadraditos, triangulitos, y cosas más chicas, más grandes y salía eso. (Rodolfo Visca)

A mí lo que me llamaba la atención, de chiquilín, era que simultáneamente a la enseñanza del taller de Torres, se hizo esa especie de agresión a la gente, con los murales del Saint Bois. Fue en 1944, yo tenía 10 años y andaba ahí con Jorge que me hacía unos dibujitos. La gente decía: 'Qué hacen estos tipos van a enloquecer a todos los tuberculosos. Cómo ponen eso en un sanatorio de bacilares, con esos murales se van a curar de la enfermedad pulmonar y van a salir mal de la cabeza." (Rodolfo Visca)



"Dentro de la tradición quechua había como tres niveles de funcionamiento: el mundo de abajo *Uray Pacha*, el mundo de aquí *Kay Pacha,* y el mundo de arriba *Hánan Pacha*, el cielo. El movimiento energético que se hace a través de la lluvia, el sol, las cosechas, los gérmenes en la

tierra, hace que el hombre sea como un vehículo de transmisión y pueda ayudar al movimiento general cósmico. Por ejemplo, la momia, en quechua es *Mashqui*, que quiere decir semilla. Es decir, que se ha momificado porque la semilla se manda al mundo de los muertos y al mundo de los gérmenes para pedir ayuda para la continuación de la vida. Ese es el movimiento general. Y aquí ves los colores: no tienen nada que ver con Torres. Acá está más pronunciado el asunto del color. Torres no usaría nunca un verde así." (Manuel Aguiar)

"En el taller yo iba directamente a corregirme con Torres, en la calle Abayubá. Después bajaba donde estaban todos, conversaba con ellos, y me volvía a mi casa. Él vivía una casa por medio del taller. La primera vez que fui, me dijo 'Venga para mi casa y trabaja allá'. Fue precioso aquello, porque se oía el violín de Horacio, y un silencio total. (Quela Rovira)



"La cosa constructiva no prendió en todos los alumnos de Torres, para nada. Hubo alguna gente que se interesaba accidentalmente. Otros lo tomaron como una herramienta de trabajo importante. Paralelamente había gente que seguía con la figuración, con los retratos. Lo que Torres aportó, aparte de la pintura, la escuela, la experiencia y su personalidad, fue el elemento anímico, simbólico y religioso." (Manuel Aguiar)



"Hice dos o tres cosas o cuatro de grafismos, de grafismo puro, sobre una pintura plana blanca, en que valía el signo solamente: la forma como forma sin buscar significación ninguna. En una de las conferencias que dio (Torres) habla de simbolismo intelectual y simbolismo mágico. Este último se refiere solamente a la forma como signo. Como representación de sí misma. Eso es lo que entiendo yo como significación y como símbolo. Cada uno toma de eso y las cosas se transforman, desde luego. Se usan signos de distinta simbología, entonces puede ser tanto de los cristianos como de lo incaico o de otros lados." (Jorge Visca)



"Cuando Matto va a Buenos Aires en 1932, empieza a comprar cosas, había anticuarios que las vendían, las venderían como curiosidades. Ese es otro de los puntos para mí profundos e intento de convertir una forma abstracta (que mis amigos bautizaron el "huesito") en signo de carácter binario e integrarla al sistema constructivista. La intervención de la tutoría del escultor Oteiza en Irún me mostró que esta forma, que pretendía intemporal y ahistórica, formaba parte de la cultura de la Islas Cícladas y era una extrema abstracción de una Diosa-Madre. El escultor vasco, que estaba muy al tanto del lenguaje torregarciano, me alentó en ese sentido y me mostró el camino de Mondrian con sus dibujos y pinturas llamadas *Más y menos* que continuara el mismo Torres (y que esbozo en el libro).

Y aquí es donde viene la complicada trama, difícil de explicar linealmente: a partir del texto de Torres García de la Lección 140, titulada ***Calidoscopio.***

Augustas virtudes
de las catedrales
en tiempos ovales.
En la cruz
y en la raya
y en la encrucijada de los signos. (…)

Mientras sustituí con un signo binario el sistema constructivo no tuve conciencia de su complejidad, preocupado como estaba por desarrollar mi propia complejidad. Pero sí lo descubrí en el proceso de llevar a cabo el libro. Sólo adentrándome en el proceso creador que no tiene en nada la simplicidad que el propio autor esgrime en *Historia de mi vida*, fui descubriendo la titánica tarea que significó ponerlo a punto. Poco a poco fui viéndolo como un verdadero aprendiz de brujo (un término que curiosamente le oí a Olimpia al referirse a su padre: "sí, era un poco brujo…"). Tal vez sea posible hacerse una idea de ello al analizar lo que significaba el acarrear, para organizar su sistema constructivista, nada menos que todo el patrimonio simbólico de la humanidad, sin dejar de lado los propios personales. La simbología de todos los siglos de humanidad del hombre, desde la prehistoria hasta su época. Los signos tanto de occidente como de oriente e incluso lo más difícil, encontrar para todo este *pèle*-mèle una escritura plástica personal (creo que su apreciación del arte paleocristiano contribuyó a ello), cómo conciliar por ejemplo la cruz gamada y la cruz cristiana, y como si todo ello fuera poco, agrega la escritura-escritura en multiplicidad de idiomas, letras, números, etc.

Dos intuiciones de las que dejé constancia en el libro se vinculan a un recurso plástico que me permitió volver al desarreglo entrópico inicial de Torres, tal vez porque sentía que el orden que Torres encontró en el Neoplasticismo para sus signos debía ser otro en nuestra época. Oteiza mismo me había alentado a construir ese sistema binario, tal vez movido por su auge en la tecnología científica. La primera intuición está anotada por Torres en *Historia de mi vida* y tiene que ver tanto con el arte de la memoria como con el psicoanálisis (Bachelard); aquí fue quien me llamó la atención a sus recuerdos de infancia. Así es como arribé a mis *Entropías.*

Creo que, en mi caso, la intuición de reconvertir en estanterías las ortogonales surgió subliminalmente

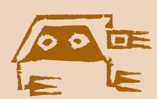
de las fotografías de Testoni que aparecieron en el suplemento sepia de El Día (Año XI, Nro. 2089, 29 julio 1973). No tengo conciencia de ello, pero sí de que alguien (creo que fue el pintor Tonelli) me hizo ver la coincidencia. De lo que sí soy consciente es que al ver lo que había en los estantes (que yo conocía muy bien, pues semanalmente visitaba a Manolita y mi hija Sofía jugaba en su casa con los juguetes de Torres) se me ocurrió la idea de integrar a mis *Entropías* signos, los propios juguetes, ejemplares de arte popular peruano, chileno, brasileño, indígena y precolombino. En el caso del arte popular peruano incidió decisivamente la prédica de Arguedas en su libro *Señores e indios*. Esto me reveló la imponente tarea que significó para Torres someter a una unidad plástica tan diferentes mundos simbólicos y traducir de alguna manera sus estéticas a la suya propia. Por eso la dramática trayectoria de Arguedas es, a mi entender, muy significativa ya que terminó en el suicidio por no poder llevar a cabo lo que sí pudo hacer Torres. En mi caso era una provocación al pretendido universalismo europeo que tiene raíces colonialistas y el desafío que implica la diversidad localista de nuestro continente que Madariaga identificaba con el arcoiris (Continente de los siete colores).

Y aquí está el tema que se entronca con la pregunta sobre Ricardo Rojas y particularmente sobre su *Silabario de la Decoración Americana* (Madrid, 1930). Tuve conocimiento de este texto en época muy temprana, gracias a mi maestro Felipe Seade que me lo recomendó para mi presentación al concurso nacional de oposición para la docencia en el profesorado de la asignatura Dibujo en Enseñanza Secundaria. En su mayor parte los textos de decoración eran de origen europeo, resultado de un concepto muy marcado por las grandes exposiciones universales y tenían por finalidad facilitar su "aplicación" a los objetos producidos en serie para competir con la manufactura artesanal. En Enseñanza Secundaria se enseñaba esta decoración geometrizada, para la cual era indiferente el contenido. Esos contenidos que, como muy bien lo mostrara Alois Riegl en *Problemas de estilo*, van a ser arrasados por un concepto mecanicista de falsa abstracción que violenta la forma natural mediante la imposición geométrica (alternancia, repetición, inversión, etc). Es lo que se dio en llamar "estilización". En pintura, los formados por el taller de André Lothe fueron víctimas de esa concepción. También fue motivo de virulenta polémica entre Torres y Norberto Berdía.

Ese texto, que me sirvió de base para el concurso, pasó al olvido hasta que, estudiando los escritos de Torres al hacer el libro, me resultaron familiares por ciertos conceptos relativos al arte americano que coincidían en forma asombrosa, a tal punto que creí conveniente investigar si había alguna relación con Torres. Además del *Silabario* había otra de sus obras, *Amerindia* que requería ser confrontada con el librillo de Torres, *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (Montevideo, 1939). Lo cierto es que no pude encontrar el más mínimo rastro de relación alguna entre ambos.

También el aporte de Yepes fue muy valioso. El taller interesantes: cuando Matto empieza a coleccionar no lo hace como curiosidad, colecciona objetos de arte. No es algo 'típico', es un objeto de arte que merece su estudio como cualquier pintura francesa, como cualquier forma de arte que reverenciamos por ser el arte de Occidente. Lo pone en el mismo plano, y creo que es una cosa que diferencia quizás al taller, de los otros intereses en el arte precolombino, de aquí, en Uruguay." (Cecilia de Torres)

"En el viejo (Torres) lo esencial es que la cultura no es solamente un fenómeno formal, digamos, sino que no puede ser desprendida de la trascendentalidad, no es un ejercicio, no es una experimentación. Lo americano no era un arte experimentalista, era, justamente, un arte que buscaba expresar trascendencia. (Anhelo Hernández)



"Siempre se usaban símbolos tomados un poco a derecha e izquierda de la cosa precolombina... Cuando voy a Perú me doy cuenta que realmente requería un estudio, no leer cuatro libros, mirar unas fotos, buscar unos cacharros y volverse. Entonces me quedé. Iba casi todos los días a museos y estudiaba, leía mucho en la Biblioteca Nacional y empecé a tomar notas sobre la manera de hacer y sobre todo ha documentarme. Empecé a sentir un contacto directo, más allá de lo que yo podía formular conceptualmente, como si la cosa no tuviera tiempo. Es decir, que esas formas de la cerámica Nazca, de los tejidos de Paracas, de los centros religiosos... me fue dando como una pauta de esa vivencia que tenía el hombre precolombino, en ese contacto permanente con la naturaleza. Nada estaba muerto, todo era un proceso de cambio, vivo, y eso se sentía en la vida diaria." (Manuel Aguiar)



"En determinado momento fueron a Bolivia (Jonio) Montiel, (Francisco) Matto y yo no pude ir. Matto compraba arte precolombino sudamericano. Augusto había comenzado a hacer su pequeña colección cuando trabajaba en el Museo del Hombre en París. El decía que venía un jovencito y les traía unas máscaras fabulosas, le compraban algunas... pero las que quedaban también eran fabulosas." (Anhelo Hernández)



"Yo tenía la suerte de que a veces me dejaban entrar en salas que estaban cerradas y a veces estaba dos horas tranquilo y en silencio. Estaba frente a las cosas y éstas empezaban... no a hablar, porque no hablan, pero te llevan a un espacio de existencia propia, y lo que es importante, se da una conexión diferente de todo lo que puedas conceptuar." (Manuel Aguiar)

"No, yo personalmente no tengo ninguna relación, tengo la admiración, el respeto, algunos libros, pero no tengo un vínculo... no hay ningún entramado hacia el arte precolombino, salvo la admiración." (Guillermo Fernández)



"Es otra función del hombre que no es el pensamiento. Mientras no tratabas de ubicar históricamente eso, se establecía un diálogo mas allá de tu función pensante, pero vos ya estabas lúcido, no estabas ni dormido ni ensoñándolo. Eso fue muy importante para mí. Y aquí no hay nada de magia, sino que la persona que lo hizo se puso en una situación de transmisión que esta mas allá del tiempo y eso es lo que yo sentí en algunas obras. En Tiahuanaco y en algunas cerámicas de Nazca. Lo que me marcó fue esa vivencia, yo fui trabajando eso, me interesaba ciertas vivencias mías..." (Manuel Aguiar)



"Después de las quinientas conferencias de Torres, él baja los brazos y reconoce que no puede hacer lo que pretendía: 'Ha sido todo una lucha por una ilusión, simplemente de acá en adelante me dedico, vuelvo al taller y no doy más conferencias, reconozco que era imposible lo que pretendía, que tengo todo el pueblo en contra, y una cosa así no se puede hacer'. Él pretendía simplemente hacer vanguardia a partir de la asociación del arte constructivo, hacer una cierta analogía con las bases estructurales de todas las civilizaciones arcaicas y bueno, reconoce que no, que él tenía gran interés por la cultura autóctona de América, peleaba contra todo lo importado que encontraba acá en el Uruguay, reconoce que la sociedad nuestra está armada de otra manera, entonces lo que tenía que hacer es empezar de abajo y decide empezar a enseñar a pintar." (Jorge Visca)



"Los modernos son gente que empieza a mirar el arte africano. Matisse, Picasso, que son

de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes regenteado por él era un verdadero *ghetto*, marginado no tanto por disentir con la ideología del Plan de estudios sino por pesar sobre él la acusación de "individualismo", es decir de hacer exposiciones individuales, colaborar con arquitectos, etc. Con él, semanalmente pasábamos de la casa de Manolita a la de Dieste, y pude asistir al intercambio entre dos mentes excepcionales. Olimpia siempre se quejó de que en esas reuniones no intervenían las mujeres, pero en eso creo que incidió más la mujer de Dieste.

Con Yepes y Olimpia y su hijo Leonardo viajamos a Bolivia y a Perú, a la zona del lago Titicaca, Machu-Picchu, Lima, Pachacamac, y si algo me quedó grabado es su concepto mágico de las formas. Esa forma "huesito" un día la vimos juntos en uno de los museos, decorando una vasija de cerámica incaica y su sensibilidad más cercana al surrealismo que la de Torres (Olimpia también en sus ilustraciones gráficas) la identificó ciertamente con una mitología arquetípica, al relatarle mi peripecia personal con esa forma que había redescubierto en la sala de arte de las Islas Cícladas. Si las estéticas de Yepes y Torres García colisionaban, el carácter mágico mítico de los símbolos era su denominador común.

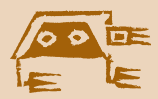
Aquí otra vez, una anotación psicoanalítica que me impactó fuertemente, la de la historiadora Laurette Sejourné:

(América Latina. Antiguas culturas precolombinas, S. XXI): (1)

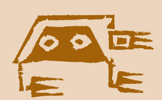
"La tarea que incumbe al historiador del pasado americano constituye, tal vez, la mejor demostración del parentesco, que Freud ha insistido tantas veces en señalar, entre arqueología y psiconálisis, disciplinas tendentes ambas a restablecer una verdad original escondida bajo fragmentos desfigurados y mutilados, en los cuales el impulso vital unificador no ha dejado ninguna huella, Aunque a lo largo de muchos años de trabajo minucioso tanto el arqueólogo como el psicoanalista acaben por entrever que lo esencial se ha conservado efectivamente, los olvidos y las deformaciones que los ocultan constituyen una muralla que al principio parece infranqueable. Los vestigios arqueológicos- únicos datos que nos llegan de la realidad buscada- no pueden ser comprendidos más que con la ayuda de intérpretes, los conquistadores y colonizadores que son sus mismos irreductibles enemigos
poco dotados para la comprensión y objetividad, o bien porlos cronistas e historiadores del s. XVI, notablemente bien intencionados a veces, pero ignorantes de las raíces de la civilización que hallaron en proceso de rápida desintegración."

coleccionistas de las máscaras, los miran no porque sean duchos en el arte animista, del cual no sabían nada, sino porque formalmente aparece una calidad que a ellos les resulta necesaria. Entonces copian, copian la máscara, y empieza a aparecer el esquema, el tótem en la pintura occidental, en ellos que son los primeros. Algunos no se desprenden nunca de esa marca, de esa representación, donde la funcionalidad no es visual, la funcionalidad está vinculada a esos grandes esquemas de proporción que tienen las artes primitivas." (Guillermo Fernández)

"Milo Beretta trabajaba con materiales naturales, no creo que estemos inventando sino que lo cambió él, el piso de monolítico no estaba previsto. La casa se inauguró en el ´18, y esta puerta la boleta del herrero es del año ´21. Tenemos la boleta del vidriero y la boleta del carpintero. Ese vitral lo compraron en remate que hizo Figari en el año ´18, cuando se fue de la Escuela de artes...." (Cristina Echevarría, nieta de Carlos Vaz Ferreira)



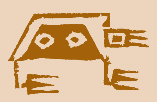
"Torres tiene -de vincular con un mundo religioso, que eso es de él- la tentación de generar un núcleo o una cultura, donde el sistema de forma funcionara, pero al mismo tiempo, resignificara el mundo como unidad, eso no es lo que se cocinaba en Europa, y eso influye en todo el mundo." (Guillermo Fernández)



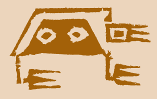
"Acá se hizo una cerámica mirando las de Tiahanuaco. La colección de Matto se miraba; hay que conseguir este rojo... y allá se iban para el horno hasta conseguirlo. Como hicieron Collell y Fonseca, hasta conseguir rescatar una serie de calidades, que normalmente no andaban en la cerámica. Entonces, eso se hizo teniendo como fondo la colección precolombina de Matto, que se la iban a mirar..." (Guillermo Fernández)



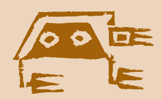
"Las cerámicas que estan ahí, las que son con barniz, son de la primera época que empezaron los muchachos a hacer cosas en el Taller. Fonseca, Gurvich, lo hacían casi todos. Le compraban a un yesero la forma, no hacían la cerámica, la forma bizcocho, y luego ahí la decoraban cada uno a su gusto, a su manera y compraban las formas que le agradaban porque le servían para algo y la que quedó en casa es ese jarroncito, porque Gurvich hacía y regalaba mucho. Muchas de las cosas que andan por ahí que se venden al público son cosas que Gurvich regaló" (Julia Añorga de Gurvich)



"El resultado de mi investigación es justamente sobre el interés de TG por el arte precolombino y su estudio del arte amerindio -prefiero usar esa palabra, que se la tengo que reconocer a mi querido amigo César Paternostro-. Le he encontrado los orígenes cuando TG conoce a Siqueiros en Barcelona en 1919 -esto está en un ensayo que escribí en una exposición curada por Paternostro que se llama *Paradigma Amerindio*-. El resultado de ese encuentro de Barradas, Siqueiros, JTG, apareció en la revista *Vida Americana*, publicada en Barcelona en 1921, cuando ninguno de ellos vivía allí. Siqueiros escribe un ensayo que se llama "*Los tres llamamientos al nuevo arte de América*". Ahí es evidente que este hombre le trasmite a Torres todo su interés por validar el arte indígena de América. Después Torres llega a Nueva York y entre sus papeles hay un folleto de la colección de arte de los indios de América del Norte. Quiere decir que todo eso lo estaba siguiendo, siempre lo siguió, en París, en Madrid... el origen de obras claramente indoamericanas fue en Madrid, porque allí va al Museo Arqueológico donde hay una colección de arte precolombino. Estaba estudiando todo eso, y el resultado son sus obras del año 33 en Madrid." (Cecilia de Torres)

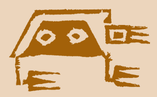


"Hay que andar leyendo para saber la depuración que tiene la máscara, que de golpe tiene unos clavos occidentales, un poco de pintura en pasta y alambre, pero es un objeto litúrgico, representa un espíritu y eso, para los que la hacen y la viven, va absolutamente en serio. No es una careta, no. Y entonces la depuración formal, la fineza fenomenal que posee es la exigencia de proyectarse con nitidez en una representación que no tiene espejo, quiere decir que las máscaras del ciervo, esas que son preciosas, -no hay Bambi ahí, no hay estilización- poseen una funcionalidad impecable, que nosotros podemos encontrarle, toda la estabilidad visual, ejemplar. (Guillermo Fernández)

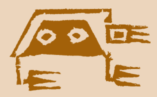


"Pienso que la presencia de lo indoamericano, tanto acá como en Buenos Aires, forma parte de la relectura que hace Occidente de los primitivos, hay una relectura, con un acento que en el caso de Torres aspiraba, más que a un empate o a unas novedades, a conseguir las bases de una nueva cultura. Ahí es donde Torres queda solo, queda respetado. Pero el núcleo no participa de eso, hay otras pasiones que

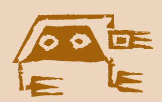
son las que mueven y hacen que la escuela, quede en un momento como un núcleo de trabajo común de pintores." (Guillermo Fernández)



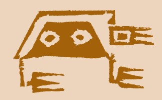
"Entre lo que él había asimilado de la teoría constructivista de Torres y ese mundo que había percibido de las tapas australianas, salió eso así. Y me dice mucha gente: 'Gurvich tenía gusto por lo primitivo'. No, no lo tenía. Pero salían estas cosas. Era un individuo de captaciones rápidas, auténticas, le salían del alma." (Julia Añorga de Gurvich)



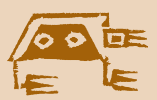
"Sabemos del diseño de Beretta por la documentación y en parte por las historias familiares. Su hijo Raúl Vaz Ferreira, que aún vive, me trasmitió que Beretta era muy amigo de la familia, muy amigo. Hubo años que venía todos los días, porque además le compró los muebles en remates, los mandaba a arreglar... Hay boletas a nombre de él. Tenía carta blanca para hacer lo que quisiera... hasta en el jardín intervino. Es decir, se ve que había una confianza absoluta y que era una personalidad muy especial, porque Mi abuelo (Carlos Vaz Ferreira) era un tipo muy dominante.... Yo pienso que eran muy amigos y tenían mucha confianza y supongo que compartían las ideas de lo que se estaba haciendo. No cabe la menor duda, porque no nos cansamos de descubrir detalles de diseño hasta el mínimo. Un día encontramos con una boleta que registraba el cambio de ocho patas de los sillones y mirás las patas de los sillones y tienen una forma... se daba ese lujo." (Crisitina Echevarría)



"El Museo de La Plata era una cosa insólita. Me acuerdo que, que nos casamos y como yo soy argentina, mi madre era argentina, mi padre uruguayo, yo me crié acá en Montevideo, pero bueno, me acuerdo que una de las primeras visitas fue al Museo de La Plata. Horacio reverenciaba al Museo de La Plata y creo que Torres García también fue." (Cecilia de Torres)



"Estuve en la historia del Saint Bois sí, y ahí está el mural en ANTEL. Lo hicimos como una donación al Hospital, fue la intención que tuvimos, y fue una experiencia buenísima. Lo recuerdo a Torres trepadito. Porque él parecía mucho más anciano. En realidad no era tan mayor. Trepado, físicamente era muy poca cosa, delgado, pequeño. Éramos todos una unidad en el taller." (Quela Rovira)



Manuel Aguiar: Hubo una etapa en que se desarrolló el constructivismo, pero en chiquito, que fue cuando se empezó a hacer cerámica. Cuando vino el horno de Piria allá por el cincuenta y pico empezó a hacerse cerámica y claro el 80 por ciento de la cerámica que se hacía era constructiva.

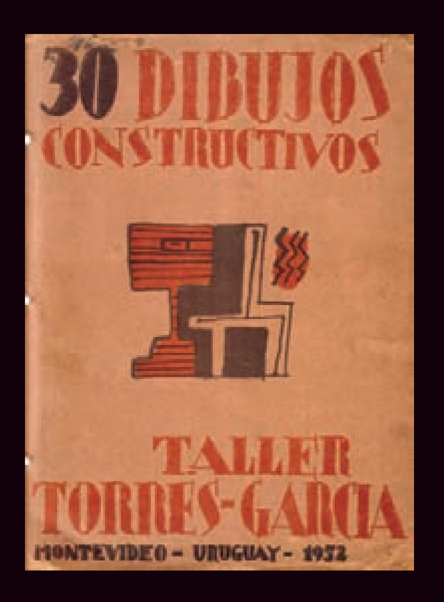
Jorge Visca: La primera cerámica que se hizo fue en el horno de Fonseca en el Cerro.

Manuel Aguiar: No, la primera que se hizo fue en la fábrica de Calcagno. Sobre pasta blanca, bajo cubierta, se pintaba. Calcagno era una fábrica industrial que nos dejaban hacer, de coraje y además pagaban.

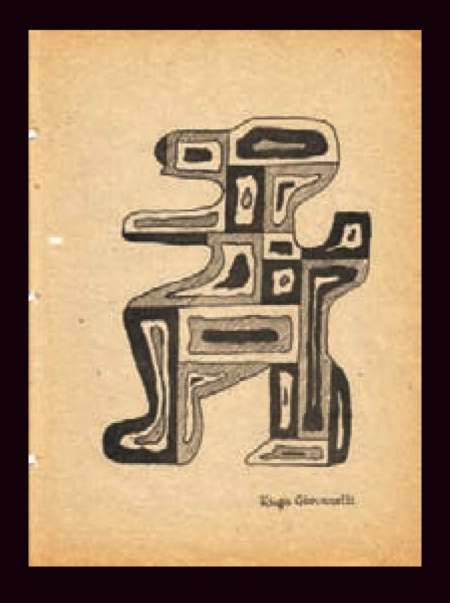
Jorge Visca: Pero tenías que usar las formas que tenían. En lo de Fonseca el horno era de pan.

Manuel Aguiar: En Calcagno empezó Fonseca, después Montiel hizo algo, tú hiciste algo, Gurvich , Vecino.

Manuel Aguiar: Después se compraban los cacharros en las cacharrerías, se pintaban en óleo, con tierras, era el hecho de decorar .













Cuadernos del Taller Torres García
30 dibujos constructivos. Publicaciones del TTG. Junio de 1952.
Colección Rodolfo Visca.



AUGUSTO TORRES
Forma abstracta. Óleo sobre cartón, 116 x 93 cm. Galería Sur.

JOSÉ GAMARRA
Pintura, 1963. Materiales combinados sobre tela, 150 x 130 cm.
Colección del autor.



CRONOLOGÍA:

Antropología - Arqueología Uruguay Colecciones, Instituciones, publicaciones y protagonistas. Arte precolombino coleccionado y/o exhibido en Uruguay

1874 El geólogo español Clemente Barrial Posada realiza el relevamiento de las pictografías de la margen derecha del Arroyo de la Virgen en San José.
Agrega al pie que son dibujos hechos por los antiguos indígenas.

1875 El gobierno aprueba un Reglamento para el Museo Nacional, creado en 1837. Éste establece que el Director debe ser un científico y que será «...responsable del depósito, organización y administración, conservación y seguridad de todos los objetos del Museo...» También se le pide clasificar científicamente «...los objetos de todo género que existan en el establecimiento...proponer al gobierno la adquisición de animales, plantas, peces, minerales u otros objetos; reunir cuanto objeto le sea posible...perteneciente al país...para lo cual hará excursiones anuales en cada Departamento de la República; establecer canje con otros museos; formar un catálogo metódico y explicativo; ponerse en relación y mantener correspondencia frecuente con los naturalistas del exterior».

1879 El Museo Nacional se traslada al ala oeste del Teatro Solís. Su acervo está distribuido en tres secciones: Historia Natural, Bellas Artes e Historia.

1880 El Museo y la Biblioteca Nacional pasan a ser instituciones independientes.

1888 Se nombra una Comisión Reorganizadora del Museo Nacional para que éste se haga cargo de «todos los servicios que está llamado por su naturaleza a prestar para el estudio superior y práctico de la Historia Natural y nacional del país, de la ciencia y del arte.» Integra esta comisión, entre otros, Juan Manuel Blanes.

1890 El Museo Nacional cuenta con dos directores Juan Mesa, en las secciones de Bellas Artes, Historia y Archivo, y el naturalista ruso Carlos Berg en el Museo Nacional de Historia, a quien sucede en 1892 el naturalista español José Arechavaleta.

1891 Es encontrado el llamado «Antropolito de Mercedes» , en ese departamento.
José Arechavaleta y los hermanos Juan y José H. Figueira hacen una expedición a los llamados «Cerritos de San Luis» en el Departamento de Rocha, que será valorada como una contribución trascendente sobre arqueología y antropología física del Uruguay.

Se forma una comisión uruguaya presidida por Isidoro De María y José H. Figueira para reunir la mayor cantidad de objetos de los primitivos habitantes del Uruguay, con el fin de ser enviados a la Exposición Histórico-Americana de Madrid, a celebrarse en 1892 con motivo de los 400 años del Descubrimiento de América.

1892 José Henriques Figueira señala tres pictografías de los departamentos de Maldonado, Durazno y Florida en el mapa etnográfico que incluye en su obra «Los Primitivos Habitantes del Uruguay. Ensayo Paleontológico». «Imprenta artística» de Dornaleche y Reyes. Montevideo.

1894 Aparece el primer número de Anales del Museo Nacional.

1900 Orestes Araújo publica su «Diccionario Geográfico del Uruguay».

1901 Ricardo Figuerido, fotógrafo y farmacéutico de Flores, comienza a realizar búsquedas en ese departamento.

1904 Figuerido incluye gráficos de pictografías en un impreso hecho para «El Centenario de Trinidad», «Imprenta artística» de Dornaleche y Reyes, Montevideo.

1905 Agustín Larrauri descubre nuevas pictografías en el arroyo Molles de Chamangá, Departamento de Flores.

1911 Orestes Araújo publica en Montevideo «Etnología Salvaje. Historia de los Charrúas y demás tribus del Uruguay».
La secciones del Museo Nacional se separan, dando lugar a los Museos Nacionales de Historia Natural, Bellas Artes e Histórico.

1912 El ex Cónsul de los Estados Unidos y Panamá, Frederick W. Goding publica «Los Aborígenes del Uruguay», en la obra «Impresiones de la República del Uruguay en el Siglo Veinte», Londres.

1919 Agustín Larrauri publica en Buenos Aires «Pictografías de la República Oriental del Uruguay», presentada en la «Primera Reunión Nacional de la Sociedad Argentina de las Ciencias Naturales». Tucumán, 1916.

1924 La Colección Atilio Cassinelli pasa a formar parte del acervo del Museo Histórico Nacional. Está constituída por 143 piezas arqueológicas



indígenas encontradas en el Departamento de Maldonado.

1920 Comienzan a publicarse los Anales del Museo de Historia Natural y Antropología.
Lucas Roselli inicia su colección en Nueva Palmira. Recoge piezas del suroeste de Soriano y el oeste de Colonia. Encuentra un esqueleto indígena prehispánico.

1925 El pintor Carlos Seijó dona su Colección Arqueológica de piezas recogidas en el departamento de Maldonado al Museo Histórico Nacional. Los resultados de su investigación se encuentran publicados en «Maldonado y su región».

1926 Se crea «La Sociedad de Amigos de la Arqueología», que se reúne en el Museo de Historia Natural de Montevideo.Entre sus miembros fundadores figuran: Juan Zorrilla de San Martín, Baltasar Brum, Pablo Blanco Acevedo y Justino Jiménez de Aréchaga.
Se publica en los Anales del Museo Nacional, como apartado, «Los Chanás - timbúes de la antigua «Banda Oriental», de Eduardo Acosta y Lara.

Francisco Oliveras realiza el hallazgo de la primer pieza de su colección.
Ésta llegará a reunir más de 180.000 piezas de material lítico, óseo y cerámico, representativo de los diferentes grupos cazadores recolectores que poblaron el territorio nacional.
En el futuro, dará lugar a la creación del Museo Nacional de Antropología.

1927 Comienza a publicarse la Revista de «La Sociedad Amigos de la Arqueología». Entre 1927 y 1979, se editan 17 volúmenes, incluyendo valiosos aportes a la Arqueología, la Arquitectura Colonial, Historia, Numismática, Paleontología, etc.
Visita Uruguay el investigador Lucas Kraglievich, discípulo de Carlos Ameghino y Ayudante Técnico de Paleontología del Museo Etnográfico de Buenos Aires entre 1919 y 1929.
Una Comisión de Estudios Uruguayo-Argentina recorre durante nueve días Nueva Palmira, la desembocadura del Río Negro y los alrrededores de Mercedes. Sus integrantes son: Lucas Kraglievich, Prof. Martín Doello Jurado, Dr. Ergasto H.Cordero, Prof. Augusto Teisseire, el naturalista Alejandro C. Berro, el Ing. Mario Fontana Company, el preparador Ángel Zotta y el ayudante Emilio Ribas.
Kraglievich logró reconocer, en la Colección de Alejandro C. Berro, restos de dinosaurio procedentes de las cercanías de la estación «Palmitas», del Departamento de Soriano.

Raúl Penino y Alfredo Sollazzo publican «El paradero charrúa del Puerto de las Tunas y su alfarería»Volúmen I de la Revista de La Sociedad Amigos de la Arqueología.
El diplomático Ángel Falco queda a cargo del Consulado General del Uruguay en México. Será Encargado de Negocios desde 1931 y formará una colección de arte precolombino.

1928 «Informe sobre la exploración de un túmulo indígena en Punta Chaparro, Colonia». Publicado por M.A.Fontana en La Revista de La Sociedad de Amigos de la Arqueología.

1930 Se publica en la mencionada revista el artículo de Paul Rivet, Director del Museo del Hombre de París: «Les derniers Charruas».

En esta década comienzan a formarse, en Colonia, las colecciones arqueológicas del Dr. Augusto Teisseire y del Prof. Carlos Wesstein, quien en su calidad de docente liceal muchas veces recolectaba material con sus alumnos, y la Colección del Dr. Bautista Rebuffo.
Todas ellas, en el futuro, formarán parte del acervo arqueológico del Museo Municipal de Colonia.

El Sr. Beltrán Ventura Pérez, de Castillos, Rocha, inicia su colección arqueológica en esta década.
Recolecta piezas indígenas en la zona: Laguna Negra, Castillos y Cabo Polonio. En principio las exhibe en su propia casa. Al jubilarse, traslada y exhibe la colección en el almacén en el que trabaja. Allí recibe visitas escolares. En 1993 la colección pasa a la Intendencia Municipal de Rocha.
Actualmente se exhibe en una casa en el centro de Castillos, y se denomina «Museo Arqueológico Beltrán Pérez».

1931 Lucas Kraglievich se radica en Uruguay, continuando con sus trabajos sobre geología y paleontología.

La Colección Arqueológica de José María Castellanos –abuelo del pintor Carlos A. Castellanos– es donada al Museo Histórico Nacional como Colección Liborio Echevarría, a nombre de quien se hace la donación.
Se trata de 111 objetos de tribus indígenas de Argentina, Chile y Paraguay.

1934 Buenaventura Caviglia escribe «La etimilogía de charrúa», publicada en una Separata de El Terruño.

1939 La Comisión Nacional de Bellas Artes inaugura en la planta baja del Teatro Solís una muestra de tema indoamericano con reproducciones arqueológicas de Rodolfo Maruca Sosa.
Se exhiben cabezas de Tiahuanaco, esculturas de Yucatán, fragmentos del friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, un monolito de la



cultura Chavín de Huantar y una vivienda indígena totémica.

1940 Edita Parallada Pucurull inicia una Colección de material lítico indígena, recogiendo centenares de piezas de las márgenes del Río Negro y las costas del Departamento de Durazno de la 11a. sección judicial.

En la década del 40, el Prof. Antonio Taddei comienza su colección, reuniendo 60.000 piezas representativas de las distintas etnias de nuestro territorio. En el futuro integrarán el Museo Arqueológico «Profesor Antonio Taddei», de Canelones.

1941 Se crea en Tacuarembó el Museo del Indio y del Gaucho «Washington Escobar» con material indígena.
Su oficialización por parte de la Intendencia Municipal de Tacuarembó se produce en 1953.

1943 Roberto Andrés Banchero Geymonat halla restos de gliptodonte en Punta Limetas. Es el fundador del Museo Indígena de Colonia del Sacramento.
Carlos A. Farías publica en Montevideo «Alfarería del delta del Río Negro»

1944 El Dr. Alejandro Gallinal, residente en el Departamento de Cerro Largo, deja al morir un legado al Museo Histórico Nacional que incluye morteros, boleadoras, láminas, telas, collares y pulseras, amuletos e instrumentos de madera.

1945 El Profesor Francisco Oliveras crea el Centro de Estudios de Ciencias Naturales y exhibe su colección en la «Librería Oliveras», con más de 180.000 piezas.

Por Ley 10.658 se crea en la Universidad de la República la Facultad de Humanidades y Ciencias.

1946 Se forma en Rivera una comisión Pro Museo presidida por el entonces Intendente Mario Berrutti, junto a Lisandro López y Carlos Barboza. Llevan adelante una tarea de recolección de objetos para el Museo Histórico de Rivera, inaugurado ese mismo año, mediante una campaña de donaciones entre vecinos de la ciudad. Figuran en su acervo inicial unos pocos objetos arqueológicos –boleadoras y algunas puntas de flecha– junto a armas, material gauchesco, monedas, fotografías y documentos históricos del departamento.

1948 Washington Aizpún, de Tacuarembó, comienza a formar su colección, la cual denomina «Colección del Hum». Ésta se compone de objetos de origen charrúa, 2012 piezas: flechas, boleadoras, lanzas, morteros, cuchillos, rompecabezas. Los objetos fueron hallados en las márgenes del Río Negro, desde la barra del Yí hasta San Gregorio de Polanco.

1950 Un grupo de coleccionistas salteños funda la «Sociedad Arqueológica Salteña», reuniendo las piezas que formarán años después el Museo Arqueológico de Salto.

Se organiza en Montevideo un Congreso de Idioma Guaraní, en la Universidad de la República.

La colección Carlos Mac Coll, que incluía piezas precolombinas, se remata a comienzos de los años 50, durante varios días y con amplia cobertura periodística.

Eugenio Petit Muñoz escribe «La vivienda charrúa». Revista de la Facultad de Humanidades y ciencias, N°5. Montevideo

1951 Se crea la Sociedad de Antropología del Uruguay (1951-1966). Fundada en 1951 por un grupo de científicos, se reunió durante algún tiempo en la sede del Museo Nacional de Historia Natural, luego en el Instituto de Estudios Superiores; más tarde, nuevamente en el Museo. Entre sus principales actividades figura la organización de las Semanas de Antropología, jornadas científicas de carácter internacional, realizadas sucesivamente en dichos locales en los años 1958, 60, 61, 64 y 65. Además se publicó un Boletín, del cual salieron dos números, en 1955 y 1956.

Carlos Seijó publica «Alrededor del trabajo de El Paradero Charrúa del Puerto de las Tunas y su Alfarería» en el tomo X de la Revista de La Sociedad Amigos de la Arqueología.

Se inaugura el Museo Municipal de Colonia del Sacramento, conteniendo en su acervo las colecciones arqueológicas reunidas por el Dr. Augusto Teisseire y la colección del Prof.Wesstein.
En la Sala de Arqueología se exhibe el mejor ejemplar de olla indígena encontrado en el Departamento.

1952 Se inicia en Colonia la Colección Armando Calcaterra, que en 1976 se constituyó en el Museo Paleontológico.

1953 Se publica «Pictografías en el territorio uruguayo» de José Joaquín Figueira y Carlos A. De Freitas, como apartado de la Revista Sociedad Amigos de la Arqueología. Comienzan por señalar que «La afirmación de que nuestra arqueología está aún por conocerse, de que los estudios indígenas en el Uruguay no han salido de una etapa inicial, encontraría su más elocuente índice, su mejor comprobación, en lo referente al capítulo

de las manifestaciones del arte rupestre de los indígenas del territorio uruguayo». Publicado en Montevideo en el Tomo XII de la Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología, impreso en Talleres gráficos Monteverde el 25 de enero de 1954.
En ese año eran socios activos de Amigos de la Arqueología, Horacio Arredondo, Octavio Assunçao, Arq. Eugenio Baroffio, José Belloni, Arq. Fernando Capurro, José Joaquín Figueira, Enrique Gómez Haedo, Agrimensor Carlos A. Mac Coll, Prof. Francisco Oliveras, Eugenio Petit Muñoz, Ing. Juan Pittamiglio, Dr. Carlos Real de Azúa y Carlos Seijó, entre otros. Eran socios corresponsales en el extranjero, Guillermo Furlong Cárdiff en Buenos Aires y el Prof. Paul Rivet en Paris.

El Sr. René Mora comienza en Juan Lacaze su colección arqueológica, la que mostrará al público sólo con cita previa. Está constutída por unas 10.000 piezas entre las que se hallan cerámicas, boleadoras, raspadores, rompecabezas, morteros y alisadores. Mora recolectó sus piezas en la zona de los arenales de Juan Lacaze, por hallazgos en superficie y también por excavaciones.

1954 Paul Rivet, Director del Museo de Hombre de París, visita Montevideo.

1955 El artista Osmar Santos comienza a realizar excavaciones arqueológicas en Artigas y Rivera, que se extenderán a lo largo de 30 años y abarcarán sitios del sur del Estado de Río Grande, Brasil, contando con el apoyo del «Centro de Arqueología de Rivera».
Se forma el Museo Lítico Gaucho de Lavalleja, con material indígena de parajes rurales.

Eduardo Acosta y Lara escribe «Los chanas timbúes en la Antigua Banda Oriental» en Anales de Museo de Historia Natural, Montevideo.

1956 «La Prensa» de Salto reproduce un programa de actos culturales con motivo del bicentenario, que incluye una muestra permanente de arqueología indígena en el Museo Histórico, de 2500 piezas.

1957 Rodolfo Maruca Sosa escribe «La Nación Charrúa». Editorial «Letras» Montevideo.

Se funda la Sociedad Malacológica del Uruguay, integrada por Klappenbach, E.H.Ureta y E. Duarte.
Iniciará su publicación «Comunicaciones» en 1961.

1958 Se funda la Sociedad Taguató, con el nombre guaraní del águila mora. Juan Cuello y Ricardo Praderi están entre sus investigadores. En 1961 se disuelve y sus colecciones pasan a integrar el acervo del Museo Nacional de Historia Natural.

1959 En el Museo Oliveras, ubicado en en la Quinta del General Máximo Santos, se exhibe la colección que en 1976 el Prof. Francisco Oliveras donará al Estado, base del futuro Museo Nacional de Antropología, ubicado en la Quinta Mendilharsu. El Museo se crea al oficializarse la donación en 1981, y Bell Clavelli es nombrada Directora del mismo. Recién abrirá al público en 1988.

Campá Soler, Antonio Taddei y Jorge Chebataroff escriben «Horizonte pre-cerámico en el Uruguay», Actas del XXIII Congreso Internacional de Americanistas en Costa Rica.

1960 Por encargo del Museo Histórico Nacional, Raúl Campá Soler dirige excavaciones en Artigas, apoyándose en la experiencia de Antonio Taddei y Jorge Chebataroff, con el asesoramiento de Dick Edgar Ibarra Grasso (Concordia, Entre Ríos, 1914), figura estrechamente ligada a la prehistoria boliviana, donde halló 32.000 piezas, ocho templos incaicos, varias culturas desconocidas y un yacimiento de 30.000 años de antigüedad al sur del lagoTiticaca (perteneciente a la cultura Viscachani). Dictó clases en las Universidades de Cochabamba, Rosario y Tucumán, además de dirigir un Museo Arqueológico.

En San Carlos, Maldonado, comienzan los hallazgos de Ángel Afodosio Seoane, en la zona costera hasta José Ignacio.

1961 Se realiza una expedición arqueológica al yacimiento paleolítico del Catalán Chico, encomendada por el Concejo Departamental a Raúl Campá Soler , para obtener piezas con destino al «Centro de Arte» Municipal dirigido por el Arquitecto Fernando García Esteban. Se obtienen 2000 piezas.

Eduardo Acosta y Lara escribe «La guerra de los charrúas». Monteverde y Cía, Montevideo.

Se crea la Sociedad Zoológica del Uruguay, por acción conjunta de zoólogos del Museo Nacional de Historia Natural y la Facultad de Ciencias de la Universidad de la República. Desde 1971 publica un boletín.

1962 Comienza a funcionar el Centro de Estudios Antropológicos Dr.Paul Rivet, dirigido por Daniel Vidart.

Campá Soler y Daniel Vidart escriben «El catalanense, una industria de morfología protolítica en el Uruguay». Montevideo.

1963 Se encomienda a la Maestra Isabel Gandola,

por Resolución del Concejo Departamental de Montevideo, la adquisición de piezas de arte precolombino con destino al «Centro de Arte» Municipal, en México, Guatemala, Costa Rica y Perú.

1964 El antropólogo brasileño Darcy Ribeiro se exilia en Montevideo. Nacido en 1922, había dedicado sus primeros años años de vida profesional al estudio de los indios del pantanal, del Brasil Central y de la Amazonia, fundando el Museo del Indio y el Parque Indígena Xingú.

Funciona, abierto al público, «El Museo Maeso», colección arqueológica privada reunida a lo largo de casi 50 años por el Dr. Carlos Maeso y su esposa Leila Tuya. Estaba ubicado en Ana Monterroso de Lavalleja 2085.

1966 Material arqueológico proveniente de las excavaciones realizadas en el Arroyo Catalán Chico en Artigas se exhibe en el Museo de La Plata , con series líticas de boleadoras y rompecabezas, el Museo Etnográfico de Buenos Aires, el Museo Arqueológico y Etnográfico de Entre Ríos, Paraná.
Dicho material también fue expuesto en el Museo de la Universidad de Berkeley, California; en el Instituto Smithsoniano de Washington; en el Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia y en el Museo del Hombre en París. La cultura paleolítica que se conservó en esa zona del norte del Uruguay fue considerada la estación-taller más grande del continente.

1969 Se funda el Centro de Estudios Arqueológicos por iniciativa de Antonio Taddei. Sesiona durante muchos años en el Museo Nacional de Historia Natural, en el ala oeste del Teatro Solís.

Se inicia la publicación de «Nuestra Tierra», en volúmenes semanales. Cuenta, como asesor en Ciencias Antropológicas, con Prof. Daniel Vidart. El primer número es «El Uruguay Indígena», de Renzo Pi Ugarte.
El asesor general de la publicación es el Dr. Rodolfo V. Tálice.

1971 Se inaugura el Museo Municipal de Historia del Arte bajo la dirección del Arquitecto Fernando García Esteban.
Se exhiben piezas de arte precolombino nacional y del resto de América del Sur, en una selección de piezas de las colecciones existentes.

1972 Comienzan, en Flores, varios programas arqueológicos de investigación, con la participación del Centro de Arte Rupestre del Uruguay.

1973 Jorge Páez Vilaró crea el Museo de Arte Americano de Maldonado, el cual, entre otras colecciones, reúne un acervo de más de 800 piezas originales, presentando un panorama de las culturas Precolombinas de México, Centro América, Los Andes, la gesta del Inca y su expansión, el Norte Argentino y la zona de la boca del Amazonas Marajo.

1974 Ingresan al Museo Nacional de Artes Visuales, por donación, 12 textiles precolombinos: fragmentosde poncho tiahuanaco, tejidos chancay y nazca.

1975 El Museo Nacional de Historia Natural y la Facultad de Humanidades y Ciencias desarrollan trabajos bajo la dirección del arqueólogo Dr. Antonio Austral, en forma simultánea a la estructuración del primer plan de estudio de la disciplina, destinado a la formación de arqueólogos.

Inauguración del Museo Precolombino y Colonial bajo la Dirección del Arquitecto José Alberto Coppetti, conformando la mayor oferta en esta temática en Uruguay.

El Sr. Roberto Banchero inicia, en Conchillas, su colección de piezas indígenas con hallazgos hechos en Ferrando, Calabrés y bahía de Colonia. Reúne percutores, boleadoras, mazas y rompecabezas.
En 1988 la colección será donada a la Intendencia Municipal de Colonia para constituir el Museo Indígena.

Raúl Campá Soler y Cristian Dôrries publican en la Argentina su «Atlas de la prehistoria» , referido al Uruguay, el que cuenta con un prólogo de Dick Edgar Ibarra Grasso.

1976 La Intendencia Municipal de Montevideo publica un Catálogo Descriptivo del Museo Municipal de Arte Precolombino y Colonial, con textos del Prof. Arq. José Alberto Coppetti sobre Arte Precolombino y del Prof. Arq. Fernando García Esteban sobre Arte Colonial. La Asesora Honoraria del Museo, Sra. Greta Doregger de Sors, colabora en el área precolombina, revisando las dataciones contenidas en las fichas. Edwin Studer realizó diversos desarrollos murales ilustrativos, y los funcionarios técnicos del Centro de Arte tuvieron a su cargo los trabajos de restauración de obras y réplicas arquitectónicas y escultóricas.



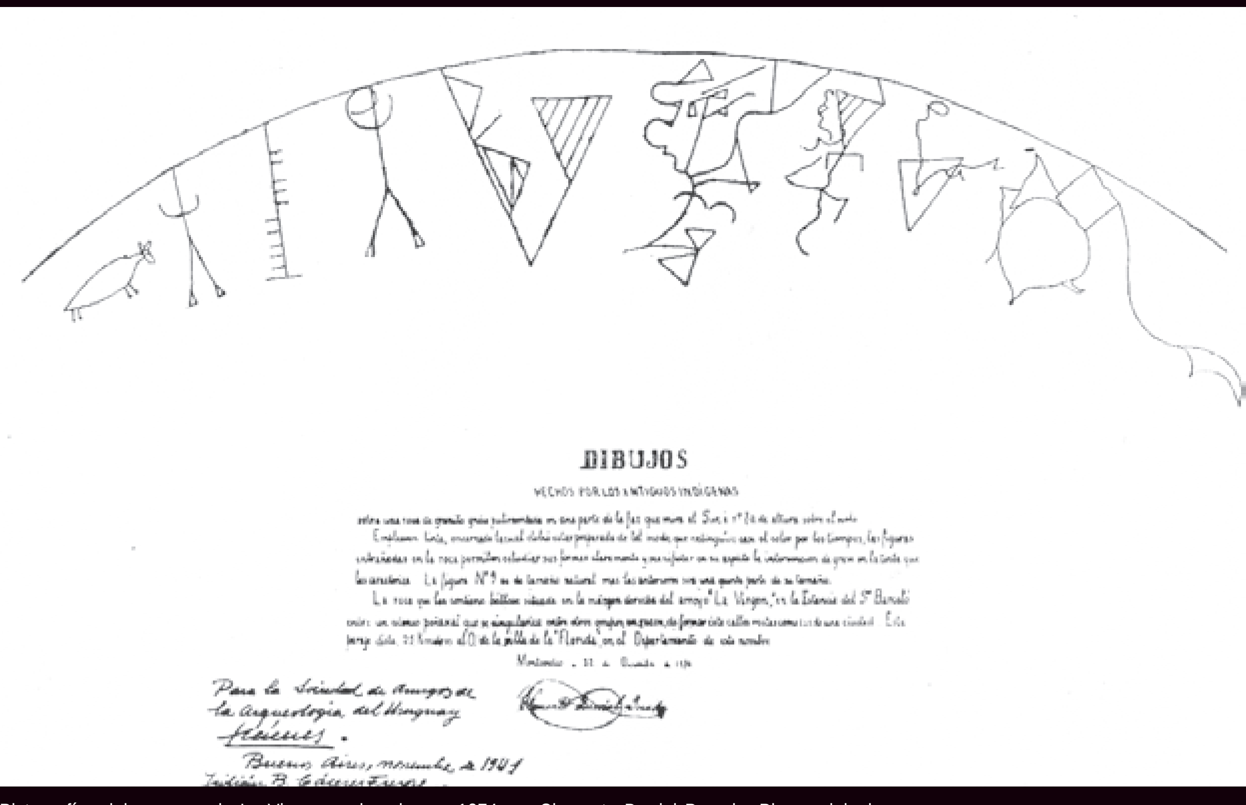
Grupo de Estudios de Ciencias Naturales. Excursión a Cabo Polonio, 1947.



Pictografías del departamento de Flores, encontradas c/1901



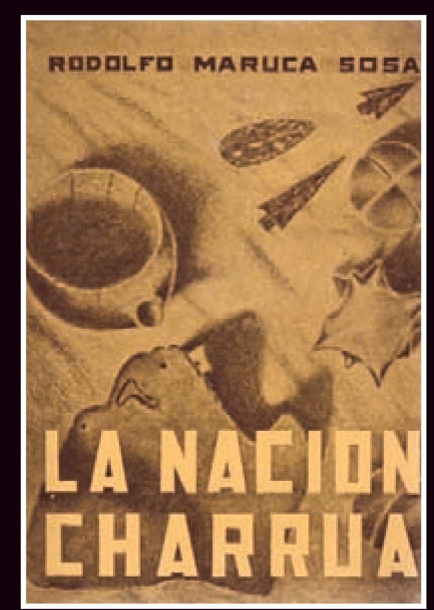
Grupo de Estudios de Ciencias Naturales. Excursión a Cabo Polonio, 1947.



Pictografías del arroyo «de La Virgen», relevadas en 1874 por Clemente Barrial Posada. Plano original.



El escritor y diplomático Ángel Falco durante su estadía en México



Editorial «Letras» Montevideo. 1957



Montevideo, mayo 1968.



Montevideo, mayo 1969.



CRONOLOGÍA:

Cultura artística
Imaginarios prehispánicos: 1870 -1970

1876 Se funda la Sociedad Ciencias y Artes como centro de reunión para quienes se dediquen al estudio de las ciencias, las artes y sus aplicaciones.

1877 Juan Zorrilla de San Martín incluye su poema «El ángel de los charrúas» en «Notas de un Himno».

1879 Juan Manuel Blanes pinta «El Ángel de los Charrúas».

El Museo Nacional, creado en 1837, se traslada al ala oeste del Teatro Solís. Su acervo se distribuye en tres secciones: Historia Natural, Bellas Artes e Historia.

1880 Juan Zorrilla de San Martín agradece y analiza «El Ángel de los charrúas» de Blanes, en una nota de «El Bien Público».

Nicanor Blanes representa en una escultura en yeso al cacique charrúa Zapicán.

1887 Juan Luis Blanes representa en yeso al cacique charrúa «Abayubá».

1889 Juan Zorrilla de San Martín publica «Tabaré».

1892 Una medalla celebratoria con motivos indígenas, diseñada y fundida en Italia, conmemora en Uruguay los 400 años del descubrimiento de América.

1900 Pedro Figari presenta un Proyecto de Ley para la creación de una Escuela de Bellas Artes.

1905 Se funda el Círculo Fomento de las Bellas Artes; el pintor Carlos María Herrera ocupa el cargo de director docente.

1910 Pedro Figari es designado miembro del Consejo de la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Presenta un Proyecto de Programa y Reglamento opuesto al ya aprobado del Director James Thomas Cadilhat.

Carlos Castellanos viaja a Paraguay, visita Asunción y las cataratas del Iguazú.

1912 Pedro Figari publica en Montevideo su ensayo «Arte Estética Ideal».

1915 Pedro Figari es designado Director Provisional de la Escuela de Artes y Oficios.

Luis Mazzey es seleccionado por el pintor Milo Beretta, secretario de esta Escuela, e ingresa como ayudante de Pintura.

1916 Pedro Figari viaja con docentes y alumnos de la Escuela de Artes al Museo de Ciencias Naturales de La Plata y al Museo Etnográfico de Buenos Aires.

1917 Pedro Figari presenta su «Plan general de Organización de la Enseñanza Industrial» y renuncia a la dirección de la Escuela de Artes. Los objetos producidos en los distintos talleres, que se exhibían en 1918 en el local de la Escuela desde diciembre de 1916, son rematados por Gomensoro y Castells.

Alberto Zum Felde profesa su voluntad americanista en «El Huanakauri».

Carlos Vaz Ferreira y su esposa Elvira Raimondi encargan a Alberto Reboratti la construcción de su casa en la Quinta de Atahualpa. El pintor Milo Beretta, amigo de la familia, se encarga desde entonces, durante años, del diseño ambiental de esta vivienda. Aplica en su equipamiento las pautas de diseño impartidas en la Escuela de Artes bajo la dirección de Figari.

1919 Un grupo de estudiantes de la Escuela Industrial viaja durante una semana a Buenos Aires, junto al profesor Guillermo Rodríguez, para estudiar modelos en el Museo Etnográfico de esa ciudad, en el Museo de La Plata, en la Escuela Industrial de la Nación, en la fábrica de alfombras y tapices criollos, y en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Pedro Figari dirige una «Carta abierta al Señor Presidente de la República Dr. Baltasar Brum» sobre: «Industrialización de la América Latina, Autonomía y Regionalismo».

Se realiza en Montevideo el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos. El Arq. Román Berro se refiere a la necesidad de buscar una arquitectura americana «que sea en cada localidad la traducciónde su carácter, el complemento armonioso de la naturaleza, la expresión genuina del alma de la raza».

Barradas, Siqueiros y Torres García se encuentran en Barcelona.

1921 Siqueiros publica en Barcelona, en la revista «Vida Americana», los «Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana» para la creación de un arte que a partir de los movimientos europeos modernos, se apoye en la tradición precolombina y vernácula.

1923 Se inaugura en Sarandí Grande el monumento a «La Batalla de Sarandí», del escultor José Luis Zorrilla de San Martín.



1926 Pedro Figari pronuncia una conferencia en el Instituto del Diario «La Prensa» de Buenos Aires sobre regionalismo e independencia cultural.

1927 Carlos Castellanos expone 57 obras en París en el mes de marzo. En el listado figuran 10 pinturas de la serie «América Tropical», y tres tapices de tipo indígena.

En Montevideo, exhibe 100 obras en el mes de setiembre: pinturas, tapices, grabados y cerámicas, varias de ellas con una similar temática.

Alberto Zum Felde dirige la revista «La Pluma».

La firma Bello-Reboratti se hace cargo de una ampliación de la casa de la familia Vaz Ferreira.

1928 Torres García escribe «Décadence et primitivisme», un inédito.

Torres García visita en el Museo de Artes Decorativas de París la exposición «les arts anciens d´Amérique». Augusto Torres es contratado por el Museo Trocadero de París para documentar con dibujos e inventariar la colección de arte precolombino.

1930 Alberto Zum Felde publica el «Proceso Intelectual del Uruguay».

Se realiza en París, en la Galería Zack, la «Primera exposición del grupo latinoamericano de París», en la que participan Gilberto Bellini, Carlos Castellanos, Pedro Figari y Joaquín Torres García, junto a varios artistas argentinos y mexicanos.

Francisco Matto integra al jardín de su quinta, entre otras piezas escultóricas, la forma «Pez» en hierro pintado.

1932 Francisco Matto viaja a Tierra del Fuego y al Sur de Chile. Compra cestas de los indios Onas y en Buenos Aires las primeras piezas de su colección de arte precolombino.

1933 David Alfaro Siqueiros pasa por Montevideo.

1934 Joaquín Torres García regresa con toda su familia a Montevideo. Personalidades del ambiente cultural y artístico lo reciben en el puerto entre ellos: Emilio Oribe, Juan Zorrilla de San Martín,Alberto Zum Felde , Gilberto Bellini , Julio J. Casal y Fernando Pereda.

Torres García anuncia su propósito de formar un movimiento de arte moderno en Uruguay en su primera conferencia en Montevideo, en el Paraninfo de la Universidad.
Torres inaugura una serie de cursos en Historia del Arte en la Escuela Taller de Artes Plásticas (E.T.A.P.), con la conferencia «Bases de la pintura y el arte constructivo».

Publica el Manifiesto 1, carta abierta a Norberto Berdía, miembro de la E.T.A.P. que ha acusado a Torres de estar al servicio del capitalismo por su «arte purista».

1935 Torres crea la Asociación de Arte Constructivo (A.A.C.).

Se inaugura una exposición de arte moderno en el mes de mayo en el Museo Municipal de Bellas Artes «Juan Manuel Blanes», con motivo de la visita del presidente del Brasil.
Se incluyen 65 obras constructivas deTorres García y de sus discípulos.

1936 Se publica el primer número de «Círculo y Cuadrado», revista trimestral de la A.A.C., como segunda serie de»Cercle et Carré». Incluye el mapa invertido de América del Sur, de Torres García y su artículo «De la tradición andina: Arte precolombino», sobre una exposición de tejidos y telas pintadas, de la colección del etnólogo Rafael Fosalba, acompañadas de un ciclo de charlas de este experto en el Ateneo de Montevideo. La publicación contiene fotografías de algunas piezas. Rafael Fosalba fue Embajador y Ministro Plenipotenciario del Uruguay en Colombia a partir de 1918, en Ecuador y Perú desde 1920.

1937 Comienza la construcción del «Monumento Cósmico» de Torres García en el Parque Rodó en agosto, y en setiembre los artistas de la A.A.C. firman un documento que se deposita en los cimientos en una caja de metal, como mensaje al futuro.

1938 Se inaugura en el Prado de Montevideo el monumento a «Los Últimos Charrúas». Obra de los escultores Edmundo Prati, Gervasio Furest y Enrique Lussich.

Se publica en Montevideo «La tradición del hombre abstracto» de Torres García, con caligrafía e ideogramas del artista.

En setiembre aparece el número 7 de «Círculo y Cuadrado» con el subtítulo «Tradición constructiva de América». Incluye un nuevo logo de la A.A.C.
El papel membretado indica que a los estudios de plástica constructiva se suma la morfología del arte.

1938/40 Ernesto Leborgne construye su casa en la calle Trabajo, en los fondos de su quinta familiar. Incluye en espacios interiores y en jardín varias obras de artistas del TTG.

1939 Torres García publica «Metafísica de la

prehistoria indoamericana», como parte del programa de estudios de la A.A.C. sobre arte y cultura precolombina.

La AAC publica en Talleres Gráficos delSur «Obras constructivas de Rosa Acle».

La Comisión Nacional de Bellas Artes realiza en su sede del Teatro Solís la exposición «Reproducciones de arqueología indo-americana», de Rodolfo Maruca Sosa, con más de 1000 piezas, de Groenlandia a Uruguay.

1941 Ángel Falco escribe «Hermano de bronce», inspirado en el movimiento indigenista americano.

1942 Alceu Ribeiro, Augusto y HoracioTorres parten para Perú y Bolivia en viaje de estudios.

Antonio Pezzino viaja a Bolivia, donde permanece seis meses estudiando las culturas precolombinas yal mismo tiempo pinta en Tiahuanaco.

1943 Se realiza la primera reunión del Taller Torres García (T.T.G.) en un local de la calle Abayubá 2763.

Alberto Zum Felde publica su ensayo «El Problema de la Cultura Americana». Ed. Losada. Buenos Aires. Señala allí que «América del Sur tiene una misión que cumplir». Para esto debe ser 'sí misma'; tiene que descubrir su propia identidad y asumirla.»

Aparece «Universalismo constructivo: Contribución a la unificación del arte y la cultura de América» de Torres García.
Es una recopilación de sus 149 lecciones impartidas desde 1934 en Montevideo.

En diciembre, se edita el último número de «Círculo y Cuadrado», dedicado a la reciente exposición del T.T.G

1944 Comienzan a pintarse, en mayo, los murales constructivos en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois. Participan, junto a Torres García, sus alumnos Julio Alpuy, Elsa Andrada, Daymán Antúnez, Esther Barrios de Martín, María Elena García Brunel, Josefina Canel, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca, Luis Gentieu, Andrés Moscovich, Teresa Olascuaga, Juan Pardo, Héctor Ragni, María Rovira, Luis San Vicente, Daniel de los Santos, Augusto Torres y Horacio Torres. Se publican en varios diarios, críticas negativas a los murales del Saint Bois. Se publica el folleto «La decoración mural del Pabellón Martirené de la Colonia Saint Bois» con textos en defensa de los murales de Carmelo de Arzadun, Alfredo Cáceres, Esther de Cáceres, GuillermoCastillo, Juan Menchaca, Pablo Purriel y Joaquín Torres García, y fotos de las obras. El 29 de julio, se inauguran las pinturas murales del Hospital Saint Bois.

Carlos Alberto Castellanos publica en Montevideo el Álbum: «América Tropical», con diez cuadros en citocromía. Se imprimen 300 ejemplares numerados.

1945 Augusto Torres realiza un fresco constructivo en la fachada de la Librería Feria del Libro, en la calle 18 de Julio.

Aparece el primer número de «Removedor», órgano del T.T.G., con Guido Castillo como redactor responsable.
Sus 26 números se editan cada dos meses hasta mayo de 1950, más dos números especiales en diciembre de 1950 y julio-agosto de 1953.

De 1945 a 1947 Norberto Berdía reside en México al obtener una beca, entablando contacto con las grandes obras del muralismo.

1946 Julio Alpuy, Sergio de Castro, Gonzalo Fonseca y Jonio Montiel viajan por Perú y Bolivia.

Francisco Matto escribe un estudio sobre Tiahuanaco, que permanece inédito.

Se inaugura el nuevo local de enseñanza del T.T.G. en el subsuelo del Ateneo de Montevideo con la 35° exposición del TTG. Participan 52 artistas, con más de 500 obras constructivas y de arte aplicado.

Pedro Erasmo Callorda , representante diplomático de Uruguay en Colombia, publica: «De Montevideo a Bogotá», Editorial Kelly, Bogotá.

1947 Rafael Lorente Escudero realiza el conjunto de los Cines Central y Plaza, que incluye un mural de HoracioTorres en la confitería Babalú, para el diseño de la cual este artista colaboró con el arquitecto.

1948 Cándido Portinari se exilia con su familia en Uruguay.

Roberto Sapriza publica «El Puerto y Arturo», con ilustraciones de Gonzalo Fonseca.

1949 El 8 de agosto fallece Joaquín Torres García.

Por iniciativa del Cuerpo Legislativo del País comienza a editarse la Revista Escolar Oficial del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal «El Grillo».
Se distribuye en forma gratuita y su tiraje de 160.000 ejemplares, cubre toda la matrícula escolar nacional.
La mayoría de sus contratapas difunden motivos de arte precolombino.



1950 Se realiza en la Universidad de la República un Congreso de Idioma Guaraní, al que asiste el artista plástico argentino Xul Solar.

1951 Norberto Berdía escribe «La pintura mural mexicana» en homenaje a Orozco, que se publica en Buenos Aires, a partir de una conferencia pronunciada en el Centro de Estudiantes de Bellas Artes.

Jorge Piria dona un horno de cerámica italiano al TTG.

Se crea el grupo MAOTIMA (acrónimo de Manolita, Otilia, Ifigenia y María Angélica) Encabezado por Manolita Piña; realiza tapices constructivos bordados a mano.

Manuel Aguiar viaja a Bolivia a incorporar obras a una muestra del TTG que lleva a Santiago de Chile.
Pasa meses estudiando las culturas andinas.

1952 Gonzalo Fonseca reside en Roma. Viaja por Egipto, Sudán, Siria, Líbano, Jordania, Turquía y Grecia.y Grecia.

Norberto Caride publica en Buenos Aires su libro «Berdía» .

El TTG publica un cuaderno de 30 dibujos constructivos con un tiraje de 400 ejemplares numerados. Mario Payssé Reyes gana el concurso para el Seminario Arquidiocesano de Montevideo, en el que se propone integrar diversos trabajos de artistas del TTG. Enrique Monestier y Walter Chappe participan en el proyecto definitivo y la construcción, entre 1954 y 1958. Entre las incorporaciones concretadas, se destaca el trabajo mural de Horacio Torres en la capilla, para la que había proyectado una serie de vitrales.

1954 Ernesto Aroztegui realiza su primer tapiz , copia de un manto de plumas precolombino que encontró en la revista «El Grillo».

1954/55 Mario Payssé Reyes proyecta y construye su casa en la calle Gral. Santander, Carrasco. Integra desde el momento del proyecto diversas obras de artistas del TTG.

1955 Se inaugura el Museo Torres García en la Avenida 18 de Julio 1903, en un local cedido por la Intendencia Municipal de Montevideo.

1955/57 Rafael Lorente Escudero realiza una serie de viviendas en el balneario Bella Vista de Maldonado. Incorpora a la suya algunas realizaciones de artistas del TTG.

1956 Arturo Ardao publica en México su «Filosofía del Uruguay en el siglo XX».

1957 Julio Alpuy viaja a Chile, visita Colombia y se queda a vivir en Bogotá.

1958 Aparece el primer ejemplar de «La Escuela del Sur», publicado por el TTG.

Miguel Battegazzore organiza sus obras a partir de su «forma-signo».

1959 El TTG organiza en el Ateneo de Montevideo la exhibición: «Arte de las civilizaciones antiguas del Mediterráneo y pueblos primitivos» que incluye 300 objetos prehispánicos provenientes de colecciones de artistas y amigos del TTG.

José Pedro Costigliolo y María Freire exponen en la galería «Les Contemporains» de Bruxellas, Bélgica.
Las obras abstractas de María Freire son vinculadas allí a lo precolombino, y la serie denominada «Sudamérica».

1960 El TTG. realiza la exposición: «Arte del Ecuador precolombino con obras de la civilización Esmeraldas».
En el catálogo incluye un artículo del arqueólogo Raúl Campá Soler y «El nuevo arte de América», escrito de Torres García de 1942, publicado en su «Universalismo constructivo».

1961 Dumas Oroño escribe «El dibujo en el Liceo».

1962 Se inaugura el Museo de Arte Precolombino que muestra la colección Matto, en convenio con el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social del Uruguay. El Arq. Ernesto Leborgne interviene en el proyecto museístico y diseña las vitrinas. Será Director de esta institución.

José Gamarra obtiene un tercer premio en la Bienal de Córdoba, y expone en Buenos Aires.

1963 José Gamarra expone en Santiago de Chile.

1964 El Museo de Arte Precolombino publica, en colaboración con el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, el catálogo «Arte Precolombino: Colección Matto» con un prólogo de Esther de Cáceres, una reseña arqueológica de Raúl Campá Soler y fotos de Alfredo Testoni.
Dumas Oroño convoca a artistas del Taller Torres García para integrar obras al Liceo de Las Piedras, donde es profesor de dibujo. Se incorporan obras murales de Julio Mancebo, Francisco Matto, Dumas Oroño, Augusto Torres, Manuel Pailós y Ernesto Vila.

1965 Ángel Falco escribe: «Intihuallcca» - Collar de sol - Obra de teatro en cinco actos. Edit.Falco/ Buenos Aires. Los estudiantes de Facultad de Arquitectura deciden cambiar Brasilia por Perú y Bolivia para su "viaje corto"; los acompaña ese año el Arq. Carlos Millot. Les interesa



conocer la vida de las comunidades indígenas y estudiar los aportes prehispánicos. Dumas Oroño presenta al Consejo de Secundaria los «Cinco cuadernos pedagógicos», que no llegan a publicarse.

1966 José Pedro Argul publica «Las Artes Plásticas del Uruguay», Editorial Barreiro y Ramos, Montevideo. En su tapa conviven el antropolito de Mercedes y un detalle de «Composición Constructiva 1938» de Torres García.

1967 Luis Mazzey realiza una serie de grabados policromos en cemento, en los que trabaja a partir de imágenes registradas en su visita al Museo de La Plata en 1916.

Miguel Battegazzore viaja con Olimpia Torres y Yepes al Lago Titicaca y a Machu Picchu.

El Museo de Arte Precolombino inaugura una nueva sala destinda a «La figura el hombre americano». El catálogo incluye «De los orígenes de La civilización en América» de José Mª Montero.

Se inaugura en el Museo de Arte Precolombino la exhibición «La figura del hombre americano de la Colección Matto». El catálogo incluye un ensayo de José María Pérez Montero, «De los orígenes de lade la civilización en América».

1969 El Museo de Arte Precolombino realiza una exposición de Arte Negro .

1971 Se inaugura el Museo Municipal de Historia del Arte.

1973 Se crea el Museo de Arte Americano de Maldonado de Jorge Páez Vilaró.

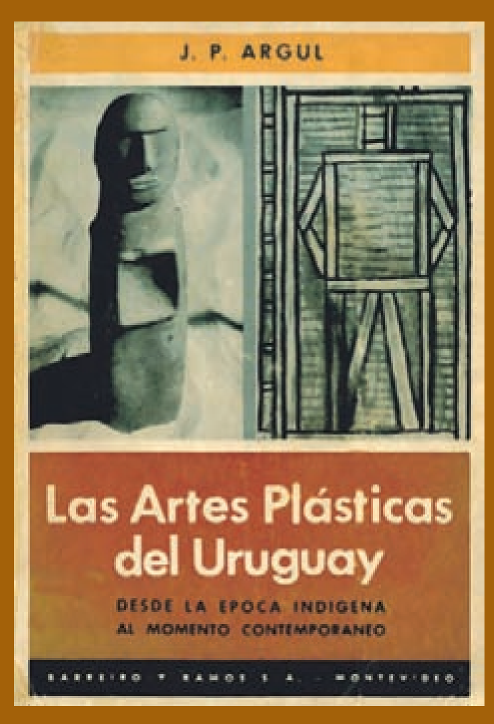
1974 Ernesto Aroztegui realiza, junto a varios alumnos, un tapiz colectivo de 30 metros cuadrados para enviar a la Bienal de Lausana, partiendo de motivos precolombinos que son intervenidos.

La Biblioteca de «Marcha» publica «Joaquín Torres García. Testamento artístico», con estudios críticos de Juan Fló y Eladio Dieste.

1975 Ernesto Aroztegui presenta, junto a seis alumnos, el tapiz «Guerreros Paracas», en el 2° Encuentro de TapiceríaNacional, que es seleccionado para el Primer Encuentro de Tapicería Uruguayo-Brasileña realizado en Montevideo.

El taller de Lyra Armstrong exhibe el tapiz espacial «Precolombino». Se cierra el Museo Torres García.

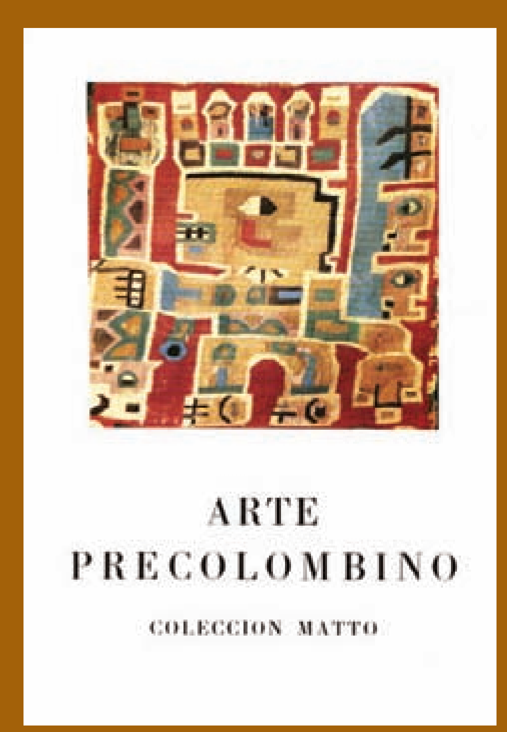




Montevideo, 1964.



Montevideo, 1939.



Montevideo, 1966.





Enciclopedia Uruguaya, 1968.